EDOARDO RIPARI

STORIA CINEMATOGRAFICA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Carocci editore

A Michael Papio

Perché realizzare un'opera quando
è così bello sognarla soltanto?
Un allievo di Giotto

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore

Edoardo Ripari

Storia cinematografica della letteratura italiana

Carocci editore

Indice

Premessa

Era credenza condivisa che i sogni antelucani rappresentassero ciò che stava accadendo nella realtà, preannunciando talvolta eventi futuri. Così nel sogno dantesco del nono canto del *Purgatorio* l' «aguglia» che solleva il poeta "rappresenta" santa Lucia che conduce il *viator* dal vestibolo alla porta del secondo regno oltremondano. Così in un grande film di Federico Fellini, *E la nave va*, la principessa Lherimia sogna un'aquila che solleva da un giardino il granduca Harzock suo fratello, un uomo così corpulento e pesante che l'uccello è costretto a farlo cadere, «e lui precipita verso la terra in un grande buco» che lo inghiotte: profezia di vicina catastrofe.

Ma è possibile sognare l'idea di un libro? A chi scrive, a dire la verità, è capitato, così come è capitato di sorriderne divertito e di non pensarci più. Almeno fino a quando alcuni amici e colleghi, nell'ascoltare il racconto del sogno, lo hanno incoraggiato a prendere sul serio l'antica e condivisa credenza sui sogni antelucani. Vinte le diffidenze dettate dalla ragione, scritta la parola fine al libro, a chi lo ha scritto non resta che ringraziare quanti, più coraggiosi di lui, gli hanno suggerito che in fondo certi sogni sono soltanto l'espressione simbolica di qualcosa che già conosciamo (e desideriamo) prima ancora che la ragione ne abbia preso effettiva coscienza. Per questo ringrazio sentitamente gli amici Marco Veglia e Mike Papio, i primi narratari dell'esperienza onirica nel corso di una calda serata dell'agosto bolognese, tra una birra ghiacciata e i caldi ricordi di fredde sere newyorkesi, vissute a rievocare e progettare nella fumosa atmosfera di McSorley's o del Perfect Pint. E ringrazio il professor Gino Ruozzi e Gianluca Mori della Carocci, che non sanno ancora dello strano sogno ma hanno subito creduto nel libro. Anche il professor Giacomo Manzoli ne scoprirà la vera origine leggendo queste righe: sono certo che i suoi preziosi consigli sarebbero comunque arrivati a chi scrive anche se avesse saputo prima la verità: per questo lo ringrazio. Come ringrazio infine, per il loro costante, affettuoso appoggio, Angelo Maria Mangini e Francesco Sberlati, che del sogno hanno sorriso, senza per questo smettere di credere nella necessità di realizzarlo.

Bologna, estate 2015

Introduzione

Un'opera letteraria vive ben oltre la stagione del suo successo. Essa respira i secoli che attraversa e l'attraversano, e si proietta sul nostro tempo arricchendosi delle proiezioni che il nostro tempo le riversa addosso. La storia delle fortuna di un classico della letteratura diventa parte essenziale del movimento ermeneutico che lo riporta continuamente in un orizzonte d'attesa prossimo, che gli conferisce significato nuovo e lo ri-codifica agli occhi del presente nel cammino mai definitivo della comprensione. Il dovere del lettore non si compie nel collocare un'opera nelle coordinate spazio-temporali in cui essa ha preso forma, né si arresta nel marcare l'alterità fra le dinamiche politico-sociali e ideologiche di un testo e quelle del presente. Un'azione imprescindibile questa, certo, senza la quale il vero significato della parola scritta si perderebbe nel brusio confuso di un quotidiano sfuggente, inconsapevole della storia che lo sostanzia e giustifica. Né il compito del critico letterario si esaurisce nell'altrettanto indispensabile processo di fusione degli orizzonti che Hans-Georg Gadamer, in *Verità e metodo*, ha scoperto connaturato al percorso ermeneutico. Un'opera letteraria, in breve, resta se stessa ancorandosi al sapore e ai colori del suo tempo, ma insieme naviga a vele spiegate in un viaggio senza fine che fa tappa nel porto del lettore e poi riparte, carica di nuovo equipaggio, verso orizzonti lontani e indefiniti.

Molti dei nostri manuali di storia della letteratura chiudono le sezioni dedicate ai singoli autori e alle loro opere con un paragrafo sulla loro fortuna nel corso dei secoli. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, essi non si spingono oltre la constatazione dei fenomeni di influenza, riscrittura e intertestualità che fanno di un libro il prodotto dei libri che l'hanno preceduto; in altri invece la storia della fortuna finisce per identificarsi con la storia della critica. Raramente i film tratti da un'opera letteraria vengono considerati parte integrante della sua storia della fortuna, quasi mancasse la consapevolezza che sempre più spesso è proprio il cinema a consacrare presso il pubblico la percezione del valore di un libro e del suo autore: è questa lacuna che il nostro volume vorrebbe colmare. In effetti, chi può negare ormai che dal lontano 1895, data di nascita del ci-

nematografo, anche il testo letterario è cambiato in modo irreversibile, così come sono cambiati i suoi modi di rappresentazione? Chi può negare, sull'altro versante, che il cinema stesso si avvale di tecniche di rappresentazione e creazione che gli scrittori hanno sperimentato nel corso dei secoli? Lo ha ricordato qualche anno fa Cristina Bragaglia, che nel suo libro *Il piacere del racconto* ha esplorato gli stretti legami tra narrativa italiana e cinema dall'affermazione di quest'ultimo agli anni Novanta del secolo scorso[1]; lo ha ribadito, un lustro più tardi, Giuliana Nuvoli, che nel suo *Storie ricreate* ha preso in esame alcuni nodi cruciali del tenace legame tra schermo e pagina scritta, offrendo per la prima volta un breve quadro diacronico del passaggio dal testo al film a partire dagli albori della letteratura italiana per giungere ai nostri giorni[2]. È quest'ultimo breve quadro che il presente libro ha intenzione di estendere e sviluppare, cercando di fornire un panorama quanto più sistematico possibile dell'ormai più che centenario rapporto fra scrittori e registi, fra cinema e letteratura italiana. Si tratta, è vero, di un rapporto impari, che sin dall'inizio ha visto il cinematografo corteggiare la letteratura per trovare una sua legittimità agli occhi di uno spettatore restio a considerarne il valore artistico, mentre gli scrittori manifestavano nei suoi confronti una comprensibile ambiguità, ora scorgendovi un pericoloso rivale, ora invece una mera occasione di guadagno. Fino ad accorgersi, tuttavia, che la differenza del mezzo non era tale da impedire al nuovo *medium* di estendere ed esaltare ciò che invece più accomuna la pagina allo schermo: quella capacità di "fabbricare storie" che, sin da epoche ancestrali, dai dipinti rupestri ai *videogames*, è esigenza consustanziale all'essere umano, non solo perché gli consente di lasciare una traccia delle sue esperienze ed emozioni, ma anche e soprattutto perché, come ha mostrato Jerome Bruner in un suo affascinante libro[3], è proprio attraverso il racconto e la costruzione narrativa che l'individuo forma il proprio sé e la collettività umana la propria identità. Non è tanto il linguaggio verbale a distinguere il *sapiens* da ogni altra specie di *homo* apparsa sul pianeta, ma la sua immaginazione, che ci rende i soli animali esistenti in grado di parlare di cose che non esistono se non nella nostra stessa immaginazione, dando loro forma narrativa: ce lo ricorda Yuval Noah Harari nel suo straordinario *Da animali a dèi*[4].

La relazione letteratura-cinema è da sempre oggetto di interesse e indagine

1. C. Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

2. G. Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, UTET, Torino 1998.

3. J. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma-Bari 2002.

4. Y. N. Harari, *Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità*, Bompiani, Milano 2014.

tanto degli storici e critici letterari quanto degli studiosi di storia e critica cinematografica. E negli anni si sono imposti due principali approcci: da un lato quello storico-comparativo, con l'affermazione della "critica variantistica" dell'elemento narrativo nella trasposizione dal libro alla sceneggiatura al film; dall'altro quello più propriamente semiotico che studia le intersezioni fra i due diversi linguaggi. Facendo tesoro delle due modalità, questo libro muove innanzitutto dalla constatazione che esiste una vera e propria storia cinematografica della letteratura italiana, ampiamente esplorata ma mai inserita in modo organico nella prospettiva diacronica della storia letteraria, dal Medioevo al terzo millennio; d'altro canto, in un'ottica più propriamente ermeneutica, si vuole ripercorrere la storia della ricezione di un'opera a partire dalla sua "sublimazione" filmica, sicuri che la demarcazione degli orizzonti d'attesa del lettore/spettatore getta luce sulle attese del fruitore immerso nella sua dimensione storica e sociale. In un ambito di "permanenza del classico", insomma, l'opera letteraria e il suo autore assumono anche attraverso l'immagine-movimento un ruolo nuovo, spingono verso di noi la loro lezione e innovano un linguaggio che così si tradiziona. È del resto precisa convinzione di chi scrive che un buon adattamento cinematografico entri di diritto a far parte non solo della fortuna del testo adattato, ma anche della storia della sua critica. Di fronte a un Pasolini che adatta Boccaccio o a un Visconti che traspone Verga, non è assurdo pensare al cinema come a una sorta di critica letteraria.

Questo volume nasce anche da urgenze didattiche che certo condividono l'approccio filmagogico proposto, fra gli altri, da Loretta Guerrini Verga e Lorenzo Papi[5]. Esse impongono d'altro canto, nella stessa scelta di non indagare l'effettiva esistenza e l'eventuale portata del cosiddetto "specifico filmico", una seppur breve riflessione sulla diversità dei linguaggi e sulle metamorfosi degli strumenti di trasmissione e comunicazione. Se è evidente che tale diversità ha inevitabili interferenze sul contenuto di un'opera, è altrettanto vero che nel corso degli ultimi decenni questo scarto si è venuto via via riducendo fino a una sostanziale sovrapposizione o identificazione del *medium*. All'inizio del secolo scorso – ha osservato Nuvoli – la fruizione di un'opera letteraria e quella di un film viaggiavano su piani paralleli: un lettore, infatti, può piegare la lettura alle sue esigenze, dilatando o contraendo la fruizione, moltiplicandola con la rilettura di una o più pagine o sospendendola. La segmentabilità della fruizione è un fenomeno che non poteva riguardare lo spettatore, costretto a adattarsi alle esigenze dello schermo dove la proiezione del film scorre senza possibilità di

5. Cfr. L. Guerrini Verga, L. Papi, *Filmagogia. Nuovi orizzonti dei saperi*, UTET, Torino 2015.

interruzioni. Né al pubblico in sala è concessa quella fruizione solitaria che solo il libro può garantire. L'intimità della fruizione, insomma, si contrappone alla fruizione collettiva cui il cinematografo costringe lo spettatore. Il cinema, dall'altra parte, rende possibile comunicare le proprie impressioni ed emozioni contestualmente alla fruizione: una risata, uno sbadiglio, occhi bagnati di lacrime, un grido di paura in sala condizionano inevitabilmente la nostra percezione del film, e le nostre emozioni vivono assieme o contro le emozioni del pubblico che ci circonda. Sono immediate, laddove sentimenti ed emozioni suscitati da un libro possono essere solo raccontati in un secondo momento. L'invenzione del VHS ha reso possibile vedere un film con le stesse modalità di fruizione del libro: è stato possibile starsene seduti in casa, sdraiati e soli davanti al piccolo schermo; è stato possibile dilatare e moltiplicare la fruizione riavvolgendo il nastro, contrarla velocizzandone lo scorrimento, sospenderla più volte fermandolo. Il *rewind*, il *forward* e lo *stop* rappresentano per lo spettacolo filmico la conquista della fruizione segmentata e solitaria. Il CD e il DVD, spesso dotati di una pagina interattiva, hanno confermato e perfezionato questa possibilità. Di lì a breve, con il riversamento di opere letterarie in CD-ROM, anche i supporti del libro e del film sono venuti a coincidere. Le più recenti innovazioni tecnologiche hanno infine colmato l'ultimo scarto: ora, a fianco del libro tascabile, esiste il film tascabile, di cui ognuno può fruire in treno o in aereo, in un viaggio in macchina o nel tragitto in metropolitana che ci porta al lavoro o riporta a casa. Ponendoci tuttavia di fronte a un altro rischio, in cui letteratura e cinema si imbattono oggi di continuo. È una conquista straordinaria quella che ci consente di portare con noi e tenere disponibile in una tasca dei pantaloni un'enorme biblioteca; di poter decidere in qualsiasi momento e in ogni luogo se leggere un canto della *Commedia* dantesca o un capitolo di *Guerra e pace* di Tolstoj; a consentirlo è lo stesso dispositivo che può contenere un'altrettanto ingente filmoteca dove possiamo trovare *Il Gattopardo* di Visconti o *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick, sempre pronti e disponibili alla "proiezione" a prescindere da dove ci troviamo e con chi. Nella stessa cartella di un iPhone ognuno di noi potrebbe tenere *Pinocchio* di Collodi e *Moby Dick* di Melville assieme con le loro rispettive trasposizioni filmiche. E tuttavia, il rimpicciolimento progressivo del supporto ha veicolato un pari restringimento del fenomeno fruitivo, la sua maneggiabilità ha portato a disponibilità e praticità tali da privare la stessa fruizione del suo aspetto "rituale", del suo sacro isolamento. Il momento della fruizione, da pausa riflessiva dal mondo che ci circonda, si è trasformato in parte integrante di un realtà "aumentata", col rischio di naufragare distratto nel rumore di fondo circostante: il film scorre davanti ai nostri occhi contempora-

neamente allo scorrere indifferente della vita dai finestrini di un treno in corsa; la voce interiore della lettura si confonde col vociare del quotidiano, da cui vorremmo assentarci ricorrendo al testo scritto, per ritrovarci poi distratti dalla pagina a causa dello stesso rumore di fondo. L'esigenza narrativa e lo spazio critico, sempre garantiti, sono anche minacciati dall'invadenza del reale, così parossisticamente sovrabbondante di immagini e parole. La fruizione diventa frammentata e distratta, e la possibilità di viverla nella sua isolata sacralità appare talvolta un privilegio da riconquistare.

Se fino a poco tempo fa si dava spontaneamente alla letteratura un potere formativo maggiore rispetto al cinema (il lettore vede stimolata la fantasia, mentre lo spettatore si troverebbe coinvolto in una forma di narrazione in cui tutto è già pronto), oggi il cinema, di fronte al flusso magmatico delle immagini, si ritrova, ha osservato Giacomo Manzoli, dalla stessa parte della barricata in cui lo spazio letterario cerca di difendersi. «Il film e il libro», insomma, «sono entrambi specie protette, oggetti di cultura da difendere»[6]. E forse è la stessa esigenza di narratività a scoprirsi messa in discussione da una nuova forma di fruizione che, senza dimenticare il momento narrativo, lo trasforma tuttavia in elemento accessorio dell'interazione. In effetti, l'universo dei *videogames* sembra crescere di pari passo col venir meno di un pubblico giovanile di lettori/spettatori, all'avvento di generazioni che vedono appagate le necessità di costruzione narrativa del sé nel ricorso alla narrazione accessoria dell'"iperinterattività". La "lentezza" accelera, fino all'iperattività che è sindrome e disturbo comportamentale della nostra era.

I problemi e le conseguenze che il quadro qui brevemente abbozzato porta con sé esulano dalle competenze di chi scrive e dagli obiettivi di questo volume. Sono tuttavia parte integrante dei dubbi e dei disagi, anzitutto didattici, da cui il libro ha preso le mosse. Chi lavora nell'ambito dell'insegnamento si è certo reso conto della crescente difficoltà di avvicinare lo studente al classico letterario. In un contesto sociale in cui l'immagine è dominante e dove la stessa scrittura si afferma in nuove modalità "brevi", utilizzare il cinema come uno dei possibili approcci al testo può costituire una risposta alla domanda di decifrazione e comprensione di un linguaggio – quello letterario – che tende sempre più a essere percepito nella sua alterità o estraneità all'orizzonte del quotidiano. "Visionare" un classico può essere una delle modalità per incominciare ad "abitare" il testo. Si tratta anzi, spesso, di un'esigenza avvertita dai colleghi delle facoltà umanistiche, in particolare nei corsi triennali che talvolta si è costretti a

6. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 36.

ridurre a occasioni per colmare le lacune pregresse degli studenti. Del resto, chiunque abbia fatto esperienza di insegnamento di là dalle Alpi e Oltreoceano si è imbattuto in una didattica che prevede la proiezione di film tratti da un'opera letteraria al fine di avvicinare gli studenti – attraverso una prima "approssimazione" che è anche arricchimento – alla giusta percezione del fenomeno letteratura. Questo volume, questa lieve fatica, vuole essere anche uno strumento per guidare colleghi vicini e lontani nella loro attività di insegnanti.

Attraverso il visibile parlare
Strumenti

> Colui che mai non vide cosa nova
> produsse esto visibile parlare
>
> Dante, *Purgatorio*, X, 94-95

Morfologia

C'era una volta la parola. Poi l'immagine ne ha preso il posto. La vulgata vuole che queste due entità abbiano rapporti ostili, che l'una sia destinata a rimpiazzare l'altra, che la parola – specie quella scritta – sia destinata a rarefarsi fino a soccombere con l'avvento della "civiltà dell'immagine". Ma siamo sicuri che le cose stanno davvero così? Ed è così scontato distinguere civiltà dell'immagine e civiltà della parola? Un antropologo risponderebbe di no: non lo è affatto. La parola scritta, infatti, apparterrebbe già, in qualche modo, al regno dell'immagine: pensiamo agli ideogrammi e ai geroglifici[1]. Anche per Roland Barthes le continue affermazioni che la società di massa è una civiltà dell'immagine sono prive di senso, giacché la civiltà, al contrario, è sempre più «della scrittura», proprio perché «la scrittura e la parola sono sempre termini pieni della struttura informazionale»[2]. Non si è verificato in effetti tra parola e immagine, nel corso dei secoli e sempre più nella nostra epoca, un effetto di reciproco trascinamento? È la tesi di uno splendido libro di qualche anno fa, che l'autore, padre Giovanni Pozzi, ha intitolato significativamente *Sull'orlo del visibile parlare*. Pozzi ci ricorda che le parole nascono dalle immagini, così come le immagini nascono dalle parole, giacché le une hanno bisogno di un commento, di una didascalia, e le altre aspirano a una visualizzazione. L'immagine cerca di prendere in prestito, dalla parola, i suoi artifici: la metonimia, la metafora, l'allegoria...; e la parola ha la possibilità di organizzarsi in piano sequenza, in carrellata, in zoom...

Nello studio dei rapporti tra letteratura e cinema le analogie tra *eikona* e *logos*, così come le irriducibilità genetiche, si fanno più palpabili. Letteratura e cinema non sono entrambi sistemi narrativi? Non organizzano forse dei testi

1. Cfr. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, pp. 36-40.
2. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001, p. 28.

ordinando avvenimenti e azioni che i personaggi compiono mossi dagli impulsi della volontà e del desiderio? Certo è così. Anche se la prima si basa sul segno linguistico, la cui arbitrarietà (come ha insegnato Ferdinand de Saussure nel suo *Course de linguistique générale*) riguarda sia il piano dell'espressione (il significante) sia il piano del contenuto (il significato); vi si contrappone l'iconicità: i segni iconici (come quelli utilizzati dal cinema) rimandano infatti direttamente all'oggetto che intendono rappresentare. Questo comporta, d'altro canto, che il regista si trova di fronte all'onere (o all'onore) di creare di volta in volta il proprio vocabolario, il quale tuttavia possiede una referenzialità non concessa a nessuna lingua scritto-parlata. Di contro, quest'ultima ha sempre a disposizione un suo vocabolario, coi suoi fonemi (unità linguistiche dotate di valore distintivo) e monemi (unità minime di significato completo): una doppia articolazione, dunque, che la differenzia fondamentalmente dal cinema. Per Christian Metz, in effetti, il cinema non può essere assimilato a una lingua (sistema rigidamente formalizzato) proprio perché è privo di unità di senso stabilite *a priori* (i monemi) come pure di unità malleabili da combinare fra loro per formare nuove unità di senso (i fonemi); esso è dunque linguaggio (aggregazione spontanea di segni), e assomiglia più alla letteratura che alla lingua[3]. La proposta di Metz ha l'indiscutibile merito di aver introdotto il discorso semiologico all'interno dell'universo cinematografico, di aver individuato la scomposizione del testo audiovisivo (suddiviso schematicamente in *testo*, *messaggio*, *codice* e *sistema singolare*), di aver marcato, infine, l'esistenza di due tipi di codice: quello cinematografico (a sua volta divisibile in *codici generali* presenti in tutti i testi audiovisivi: inquadratura, fotografia, illuminazione..., e in *codici particolari* differenti e specifici dei diversi generi filmici) si distinguerebbe dal codice che accomuna tutti gli altri mezzi di comunicazione proprio perché privo della "doppia articolazione".

Ma siamo sicuri che è davvero così? Pier Paolo Pasolini in verità, in un suo importante saggio del 1966 (*La lingua scritta della realtà*), ha espresso il suo profondo disaccordo con Metz. È vero che il regista deve ogni volta creare gli strumenti della sua lingua; e tuttavia egli ha a disposizione elementi molto simili ai monemi (le inquadrature) e ai fonemi (i singoli oggetti interni delle inquadrature). Osserva Pasolini:

Il monema «maestro» non può prescindere dall'm, dall'a, dall'e, dall's, e insomma da tutti i fonemi che lo compongono: così come la mia inquadratura del maestro, non può

3. Cfr. C. Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 170 ss.

prescindere dalla faccia del maestro, dalla lavagna, dai libri, dal lembo di carta geografica ecc., che la compongono. Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica con nome di «cinèmi», per analogia appunto a «fonemi»[4].

I monemi dunque, nella prospettiva pasoliniana, sarebbero immagini che il regista «recupera dal serbatoio della propria immaginazione e della propria memoria, dotati quindi del senso dato loro dall'esperienza, formate dai *cinèmi*»[5]: in questo modo il cinema si vede restituito il pieno statuto di lingua dalla doppia articolazione. E dunque, per il regista-scrittore:

1) La lingua del cinema è uno strumento di comunicazione doppiamente articolato e dotato di una manifestazione consistente nella riproduzione audiovisiva della realtà; 2) La lingua del cinema è unica e universale, e non hanno quindi ragione di esistere confronti con altre lingue: la sua arbitrarietà e convenzionalità riguarda solo se stessa[6].

Pasolini non è stato il solo a raccogliere l'invito di Metz a "fare semiologia del cinema", ma si deve al suo saggio l'accendersi di un fecondo dibattito. Il primo a prendevi parte è stato Gianfranco Bettetini, che nel suo *Cinema, lingua e scrittura* (1968) ha sostenuto l'esistenza di una doppia articolazione anche nel cinema, in particolare nella relazione tra piano figurativo (composto da unità significanti – gli *iconèmi*, simili alle frasi – che danno conto di una certa situazione) e piano tecnico (che ha a che fare appunto con i singoli elementi tecnici, dotati anch'essi di un significato che preesiste al piano figurativo e che può essere assimilato all'articolazione tra parole, più che a suoni). È dunque necessario spostare di livello le grandezze in gioco nella doppia articolazione cinematografica: non parole (monemi) ma frasi (iconèmi), non suoni (fonemi) ma parole[7]. Lo stesso anno interviene nel dibattito anche Umberto Eco, col suo *La struttura assente*. Eco propone innanzitutto di distinguere tra sistemi a una sola articolazione e sistemi ad articolazione plurima. Il cinema appartiene a questi ultimi e possiede tre livelli di articolazione: 1. i *semi iconici* si manifestano all'interno del singolo fotogramma e sono unità immediatamente codificabili; 2. le *figure*, ossia unità, si manifestano a loro volta nel singolo fotogramma e fungo-

4. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, poi in Id., *Saggio sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1509.

5. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 42.

6. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1512.

7. Cfr. G. Bettetini, *Cinema, lingua e scrittura*, Bompiani, Milano 1968.

no da significanti; 3. i *cinemorfi*, infine, sono gesti complessi che si dispiegano nella successione di fotogrammi nell'inquadratura. Se i *cinèmi* sono frutto dell'articolazione tra *semi* e *figure*, i *cinemorfi* sono unità complesse prodotte dalla relazione fra singoli *cinèmi* all'interno dello scorrimento temporale[8]. Per Pasolini il cinema si comporta, nei confronti del reale, proprio come la scrittura che assume e fissa la parola viva, e agisce non tanto da "traduttore" del mondo quanto da supporto di registrazione per lo spettacolo del mondo, che è intrinsecamente cinematografico: «L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico [...]. Esso non è dunque che il momento "scritto" di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà»[9]; per Eco, al contrario, in quanto linguaggio il cinema è un sistema altamente codificato ed è agente e testimone di forti interazioni culturali: per questo è possibile formalizzare una tassonomia dei codici all'opera nei messaggi iconici. Sulla scia del semiologo Charles Sanders Peirce, Eco ne distingue dieci (da quello percettivo e quello dell'inconscio), così da valorizzare la complessità delle convenzioni relative alla produzione di immagini e da differenziare queste ultime dai loro referenti reali.

Gli interventi al dibattito accumulatisi nei decenni rendono l'argomento piuttosto complesso, e questo esula dagli obiettivi immediati del presente libro. E tuttavia, ancora attraverso Christian Metz, è possibile avanzare un'ultima riflessione su un'altra possibile divergenza tra letteratura e cinema. La lingua verbale, in effetti, possiede due piani ulteriori: quello della denotazione, meramente informativo, e quello della connotazione, che va oltre la mera significazione. Ora anche il linguaggio iconico e il cinema possiedono i due piani, i quali tuttavia si presentano in forma diversa. Nella letteratura, in effetti, la connotazione è eterogenea, poiché «l'espressività che la contraddistingue si impianta su una denotazione che può essere non espressiva». Nel cinema al contrario, persino laddove possiamo distinguere un'inquadratura puramente descrittiva, "neutra", da una fortemente elaborata «sul piano iconografico o sul piano della tecnica di ripresa», il piano denotativo si trova «inestricabilmente» legato al «piano dell'espressione». Ha osservato Manzoli:

a differenza di quanto accade con la descrizione che possiamo leggere su un manuale per le operazioni a cuore aperto, generalmente asettica e impersonale, le immagini di

8. Cfr. U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.

9. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1514.

un'operazione producono un forte effetto sull'eventuale spettatore [...]. Leggere di un'incisione della retina da parte dell'oculista e vedere compiere l'intervento chirurgico produce effetti diversissimi. La cosa può essere detta in termini differenti. Si può dire che un'immagine cinematografica non può mai essere solamente un atto comunicativo. Si può anche dire che non possono esistere strutturalmente, in letteratura, immagini così efficacemente perturbanti come quelle della lama che taglia un occhio del capolavoro surrealista *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Savador Dalí[10].

Una struttura di passaggio: la sceneggiatura

Lo psicologo tedesco Hugo Münsterberg, nel suo saggio *The Photoplay: A Psychological Study* (1916)[11], parlò della sceneggiatura cinematografica come di una "creazione imperfetta". Più tardi lo scrittore e sceneggiatore Ennio Flaiano l'avrebbe definita uno "stato transitorio". Qualche anno dopo, in un suo noto articolo, Pasolini ha messo in relazione l'intenzionalità dell'autore di una sceneggiatura con quella dell'eventuale lettore: con la sceneggiatura la letteratura ha elaborato forme specifiche in funzione del cinema basate sulla «vocazione» dei loro segni (scritti) a farsi altri segni (filmati). La sceneggiatura, insomma, è un «struttura che vuole essere altra struttura»[12]. Ma che cos'è, in breve, una sceneggiatura cinematografica? È possibile rispondere attraverso due approcci: uno di tipo comparatistico, l'altro più propriamente storico.

Cosa distingue, dunque, una sceneggiatura da un testo teatrale? Non riportano entrambi i dialoghi dei personaggi e indicazioni sulle loro azioni? Non forniscono allo stesso modo la descrizione dell'ambiente in cui le azioni si svolgono? Certo è così. Eppure Erwin Panofsky, nel suo *Stile e mezzo nel cinema*, ha sottolineato che il testo cinematografico, a differenza di quello teatrale, non ha esistenza estetica indipendente dalla sua rappresentazione, così come i suoi personaggi non esistono esteticamente al di fuori degli attori[13]. La sceneggiatura sarebbe, in questo senso, un mero *progetto* che, per la sua realizzazione, ha bisogno di ricorrere ad altri linguaggi. Non avrebbe, dunque, una sua specifica autonomia. Perché allora Pasolini ha affermato che la

10. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 43-4 *passim*.

11. L'edizione italiana del saggio risale al 1980: H. Münsterberg, *Film: il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980.

12. P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* (1965), in Id., *Empirismo eretico*, cit., ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1489-502.

13. E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema* (1934), in Id., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996.

sua sceneggiatura del film *La notte brava* di Mauro Bolognini rappresenta, a suo dire, una delle sue opere letterarie più riuscite?[14] Certo, lo scrittore-regista è consapevole che una sceneggiatura è solo una "struttura di passaggio" che non è più o soltanto testo scritto e non è ancora cinema; che essa è, nello stesso tempo, struttura e processo. Una sceneggiatura in verità può essere fruita e analizzata in se stessa, tanto che esiste uno specifico settore editoriale. Eppure, ha osservato Manzoli, «è ben difficile comprenderne il funzionamento, la logica interna al testo e quella che precede» alla sua fruizione senza tener conto della base dinamica che la condiziona «geneticamente»[15]. Del resto, quando una sceneggiatura raggiunge gli scaffali di una libreria, il film che su di essa si è basato è già uscito nelle sale cinematografiche. Al contrario, un testo teatrale vive nella sua autonomia, a prescindere dal numero delle sue rappresentazioni, che possono essere molteplici nel corso di decenni o di secoli. Il testo drammaturgico, inoltre, si limita a fornire il discorso diretto dei vari personaggi e alcune integrazioni riguardo l'azione scenica, laddove la sceneggiatura fa continui riferimenti a situazioni, personaggi e ambienti, indicando persino, in molti casi, i movimenti della macchina da presa. Essa è dunque un testo ausiliario che ha nostalgia della letteratura. Un testo di base di uno spettacolo teatrale è indipendente dalla sua messinscena, e quando questa c'è può «aggiungere o togliere, in quantità o qualità, ma la paternità o la copaternità non si discute»[16]. L'autore di un film, al contrario, non è mai lo sceneggiatore: lo è il regista, che si serve della sceneggiatura come di un diario di lavorazione, un'agenda in cui troverà «tutti quei dati su cui verrà costruita la giornata di coloro che realizzano il film»[17]. Il progetto-sceneggiatura, infine, può essere di due tipi: rigido (cioè chiuso) o flessibile (aperto): nel primo caso – per cui si parla di "sceneggiatura-programma" – il regista si riserva un ampio margine di azione e improvvisazione (cfr. *La terra trema* di Luchino Visconti, *infra*, pp. 181-5); ma anche nel secondo – quello della "sceneggiatura-dispositivo" – il compito del regista è tale da garantirgli la piena paternità del prodotto finito.

Certo le cose non sono sempre state così. Lo sviluppo e la valorizzazione della sceneggiatura e del ruolo dello sceneggiatore sono stati progressivi dalla nascita del cinematografo ai primi anni Venti del Novecento; in particolare

14. Cfr. G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2010, p. 70.

15. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 58.

16. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 73.

17. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 58.

attraverso alcune tappe, quali l'affermazione del lungometraggio nel 1911 e il sempre maggiore coinvolgimento, dal 1913 circa, degli scrittori nella stesura di soggetti e sceneggiature. È in questo periodo che «nasce un preciso progetto della produzione che si rivolge al letterato come professionista affinché con il suo lavoro o con la sua semplice presenza legittimi un modello culturale di cui il cinematografo si fa garante»[18]. Parallelamente al contributo degli scrittori nasce però anche la professione dello sceneggiatore.

Ma qual è stato il contributo dei grandi letterati allo sviluppo del cinematografo? Se pensiamo a Giovanni Verga e a Gabriele D'Annunzio, a Salvatore Di Giacomo e a Matilde Serao, a Roberto Bracco e a Luigi Pirandello, è facile accorgersi, dal loro atteggiamento ambiguo, che essi si sono sentiti tendenzialmente collaboratori "esterni" all'industria cinematografica, e solo in rari casi sono diventati "interni" (ma non subalterni) alla «macchina stessa, cedendole in qualche modo la paternità del loro prodotto»[19]. Lucio D'Ambra, ad esempio, è giunto a teorizzare l'intenzione di esercitare un controllo totale sulla lavorazione del film: «I miei film», ebbe a scrivere, «devono assolutamente essere sotto il mio controllo perché non sempre un direttore artistico può vedere scene e situazioni come io le ho viste per la realtà dello schermo»[20]. Questo coinvolgimento totalizzante nel processo di produzione sottintende una visione che unisce in modo quasi inscindibile il lavoro di sceneggiatura alla messa in scena. Del resto la proposta di D'Ambra non puntava a garantire l'egemonia dello sceneggiatore e del suo operato; al contrario esaltava la creatività della messa in scena e l'importanza del regista, riconoscendo finalmente al cinema un primato della visione lontano dalle logiche di rappresentazione del verbale[21].

È altrettanto importante osservare che, con la nascita della sceneggiatura, lo statuto della scrittura si trasforma. All'inizio la sceneggiatura non è che uno scheletro, o poco più di un canovaccio: si parlava in effetti di *scenario*, diviso in parti a loro volta suddivise in quadri (scene o *tableaux*). Scriveva Gustavo Mars nel 1914:

18. A. Abruzzese, A. Pisanti, *Cinema e letteratura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, VII, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, p. 897.

19. S. Alovisio, *Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 33-70; p. 43 per la citazione. Di Alovisio la distinzione tra «esternità» e «internità» (pp. 35-40).

20. Citato in M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo*, Dedalo, Bari 1987, p. 116.

21. Cfr. Alovisio, *Scenari*, cit., p. 43.

Ogni quadro è un insieme completo in se stesso di azioni e di movimenti eseguiti da uno o più personaggi nel medesimo ambiente. Perciò nella riproduzione di un lavoro cinematografico, ciascun quadro è ripreso separatamente ed indipendentemente dagli altri[22].

Nel settembre di quello stesso anno, tuttavia, Ferruccio Sacerdoti ha abbozzato uno dei primi tentativi di descrivere dettagliatamente una sceneggiatura ideale:

Alla descrizione degli ambienti seguirà in una nota l'epoca in cui si svolgono i fatti, nota che dovrà servire specialmente per i costumi dei personaggi se il lavoro è storico. [...] Si passerà poi alla descrizione dei fatti quadro per quadro. Ogni scena consterà di tre parti: del sottotitolo (se necessario), del luogo e dell'azione. In note, a fianco dei vari quadri, saranno introdotte nel lavoro descrizioni dell'aspetto fisico e dei costumi dei personaggi, particolarità speciali del soggetto, eventuali effetti di luce, primi piani e tutte quelle delucidazioni che l'autore, nell'immaginare il suo lavoro e nello sviscerarlo, avrà creduto utili di far notare[23].

Nel biennio seguente si affermava così, in Italia, la sceneggiatura vera e propria come dettagliato documento del film. Il nuovo lessico viene per lo più mutuato dal teatro (*controfigura*, *controscena*) o dalla fotografia (*controluce*, *dettaglio*, *diaframma*), col ricorso, laddove necessario, di parole nuove (*sovrapposizione*, poi *sovrimpressione*; *proiezione*, poi *didascalia*; *interno/estero*, *fuori campo*, *panoramica* ecc.).

Con l'avvento del sonoro il ruolo dello sceneggiatore subisce modifiche sostanziali. Da un lato la parcellizzazione del lavoro fa sì che più soggetti partecipino alla stesura della sceneggiatura, la quale diventa così opera collettiva; dall'altro però il ruolo della parola nel film dà indubbiamente un peso maggiore allo sceneggiatore[24]. Già a partire dagli anni Trenta vengono assunti scrittori

22. G. Mars, *La tecnica dello scenario*, in "La Cine-Fono & La Rivista Fonocinematografica", 279, 25 aprile 1914; cit. in Alovisio, *Scenari*, cit., p. 46.

23. F. Sacerdoti, *L'autore cinematografico*, in "La Cine-Fono & La Rivista Fonocinematografica", 290, 12 settembre 1914; cit. in Alovisio, *Scenari*, cit., p. 46.

24. Cfr. F. Andreazza, *Sullo sceneggiatore italiano negli anni Trenta*, in "Studi novecenteschi", XXXIII, 2006, 72, pp. 255-62. Contro il cinema sonoro espresse severi giudizi Luigi Pirandello, che con la «cinemelografia», «linguaggio visibile della musica», giunse a proporre la liberazione del cinema dalla letteratura: «Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica» (L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in "Corriere della Sera", 16 giugno 1929; ora in Id.,

famosi: si pensi ad Alessandro De Stefani e Mario Soldati. Il primo, in un articolo del 1936, ribadiva l'importanza del suo lavoro affermando che «dalla precisione e dall'immutabilità della sceneggiatura dipende molto spesso la riuscita del film»[25]; sui suoi passi Mauro Pannunzio, di lì a breve, sosteneva la necessità di una "riforma goldoniana" del cinema, che doveva consistere nell'«imporre [...] una sceneggiatura precisa, minuziosa e possibilmente immutabile»[26]. Addirittura c'era appena stato chi, come Gian Gaspare Napolitano, aveva pensato di ridurre il cinema a genere letterario: «il cinema è una forma dell'arte di raccontare, e cioè della letteratura»[27].

Il neorealismo italiano e la *nouvelle vague* francese hanno mitizzato la figura del regista che dirige all'aperto sulla base di sceneggiature meno rigide o ancora di semplici canovacci (scritti personalmente dal regista o ai quali egli ha collaborato), lasciando molto spazio all'improvvisazione. E nondimeno, dal secondo dopoguerra, il ruolo dei letterati nella sceneggiatura si è mantenuto costante, col coinvolgimento, fra gli altri, di scrittori del calibro di Vitaliano Brancati, Giorgio Bassani, Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Tonino Guerra.

Enunciato, narrazione, focalizzazione

Sia la letteratura sia il cinema raccontano storie, ed entrambi costruiscono il racconto con gli stessi elementi: i "fatti" (o "eventi"), la loro concatenazione in base a relazioni di causa ed effetto, i "personaggi" che provocano e/o subiscono gli eventi, i contesti o ambienti in cui i fatti si svolgono. Tuttavia è l'organizza-

Saggi, poesie, scritti varii, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1985, pp. 1030-6). Sugli ambigui rapporti fra lo scrittore di Girgenti e il cinematografo torneremo più avanti. È tuttavia interessante, in questo contesto, rileggere una testimonianza del regista Arnaldo Frateili (in "Cinema", I, 12, 25 dicembre 1936): «il dissidio tra Pirandello e il cinema era fondamentale, nella sua stessa concezione "filosofica" della vita e dell'arte. A chi sentiva la realtà come un'ombra, non poteva non repugnare quell'ombra che si faceva parvenza di realtà; chi scopriva la finzione anche negli aspetti della vita che agli altri uomini apparivano più veri, non poteva aderire a quella finzione che s'ammantava delle prerogative del vero e con la sua forza di persuasione agiva sulle masse. La natura dell'arte pirandelliana è analitica e dialettica, quella dell'arte cinematografica è sintetica e figurativa; il pensiero di Pirandello ha bisogno della parola per esprimersi nei suoi infiniti sfaccettamenti, nel cinema la parola è più adatta a suggerire che a definire».

25. A. De Stefani, *Soggetti cinematografici*, in "Cinema", I, 1936, 5, p. 191.
26. M. Pannunzio, *Le smanie della sceneggiatura*, ivi, III, 1938, 37, pp. 10-1.
27. G. G. Napolitano, *Cinema italiano? Cinema italiano*, ivi, I, 1936, 5, p. 337.

zione del racconto a seguire strade diverse, e nel passaggio dalla letteratura al cinema avvengono inevitabili modificazioni risultanti dagli specifici procedimenti a disposizione del *medium* utilizzato.

In un suo importante lavoro Seymour Chatman ha posto in evidenza come la dinamica che determina il testo letterario e il testo audiovisivo si rivela non tanto nella *storia* quanto nel *discorso*, ossia nella modalità di strutturazione degli elementi narrativi, dove particolare importanza acquista il rapporto fra autore e fruitore del testo. Per Chatman a distinguere il film dal testo letterario nell'organizzazione di una struttura narrativa è la *non-coincidenza* fra "tempo della storia" (ossia la successione cronologica delle vicende narrate) e "tempo del discorso" (ossia il tempo del film): la narrazione cinematografica trasforma infatti il "tempo della storia" in "tempo del discorso". Con questa consapevolezza la narratologia cinematografica ha evidenziato la peculiarità del cinema come processo di rappresentazione e di comunicazione dinamica. Non c'è dubbio che la narrazione, in quanto struttura profonda, si configura indipendentemente dal suo mezzo; ma è proprio questo che ha consentito una sorta di circuito virtuoso: da un lato, infatti, il cinema ha fatto proprie le categorie e i concetti interpretativi della scienza narratologica, e dall'altro, come ha osservato Daniel-Henri Pageaux, «è con il cinema che la letteratura generale e comparata ha ottenuto finora i suoi risultati migliori»[28]. Quanto al problema della trasformazione della narrazione dalla forma scritta a quella scenica e filmica, è utile ricorrere alla nozione di "intermedialità" elaborata da André Gaudreault, che la intende appunto come la dinamica relazione tra cinema e altri *media*. A suo dire, la peculiarità del cinema è la sintesi tra *enunciazione* e *narrazione*, ossia tra esibizione (diretta) dei fatti e la loro riorganizzazione in racconto[29].

Ora, il discorso narrativo «consiste in una sequenza coerente di *enunciati* narrativi» relativamente indipendenti «da un *medium* espressivo particolare». L'enunciato narrativo può utilizzare «qualsiasi tecnica per indicare qualsiasi espressione di un elemento narrativo considerato indipendente dalla sostanza che lo realizza». «Ciò che viene enunciato è la *storia*, l'elemento formale del contenuto della narrativa», che è comunicata per mezzo del *discorso*, «elemento formale dell'espressione»[30]. Chatman individua due tipologie di enunciati narrativi:

28. D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris 1994, p. 58.

29. A. Gaudreault, T. Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Éditions Nota Bene, Québec 1998.

30. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), il Saggiatore, Milano 2003, p. 29.

1. *enunciati di processo*: riguardano le modalità del fare e dell'avvenire, considerate «non come parole effettive», ma come «categorie espressive più astratte» («tanto la frase "Egli si ferì" quanto un mimo che si conficca nel cuore un pugnale immaginario manifestano lo stesso enunciato narrativo di processo»); un enunciato di processo può raccontare (*diegesis*) o rappresentare (*mimesis*) un evento «a seconda del fatto che l'evento sia presentato esplicitamente o no, vale a dire espresso come tale da un narratore»;
2. *enunciati di stasi*: sono nel modo dell'essere ed enunciano l'esistenza di un insieme di oggetti. Di conseguenza, «un testo che consistesse interamente in enunciati di stasi [...] potrebbe soltanto sottintendere una narrativa». Può essere mediato (ovvero può *presentare*) o immediato (può cioè *esporre*), *identificare* o *qualificare*[31].

Anche il cinema, dunque, enuncia; ma i suoi enunciati sono innanzitutto visivi: le *inquadrature*. L'inquadratura cinematografica è la porzione di spazio fisico *inquadrata* dalla macchina da presa. Essa può essere *statica* (può offrire cioè un punto di vista fisso di qualcosa in movimento, guardato in maniera oggettiva) o *dinamica* (che comporta un punto di vista mobile e provoca uno sguardo soggettivo sul mondo). A questo proposito la narratologia distingue due poli narrativi: quello del *narratore* (colui che enuncia) e quello del *narratario* (colui al quale gli enunciati dichiarano di rivolgesi: ossia il lettore o, nel cinema, lo spettatore). Il polo del narratore va distinto – nei termini di Gérard Genette – in *extradiegetico* (esterno alla diegesi) ed *intradiegetico* (interno alla diegesi). Il primo è assente dalla storia narrata (*eterodiegetico*) e si pone allo stesso livello dell'autore empirico (colui che scrive), il secondo è interno, agisce nella storia narrata (*omodiegetico*) e si ha in tutti i racconti in prima persona. La stessa distinzione vale per il polo del *narratario*: esso, in effetti, non si identifica solo con il lettore/spettatore empirico; uno scrittore e un regista presuppongono sempre, al contrario, la presenza di un narratario ideale che può anche non corrispondere a chi legge o assiste alla proiezione del "testo", e che fa tutt'uno con la strategia narrativa adottata dall'autore empirico[32].

In questo ambito diventa necessario analizzare sotto quale punto di vista, in un testo, vengono presentati gli eventi. Si parla a questo proposito di *focalizzazione*: angolo visuale assunto dal narratore di fronte agli eventi narrati e ai personaggi. Si è soliti distinguere tre tipi di focalizzazione:

31. Cfr. ivi, pp. 29-32.

32. Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 2006. E cfr. anche U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

1. *focalizzazione zero*: la troviamo in presenza di un narratore onnisciente, a cui sono noti tutti gli eventi narrati e i pensieri dei personaggi, che vengono commentati e giudicati (proprio come il narratore dall'"alto" dei manzoniani *Promessi sposi*);
2. *focalizzazione interna*: è quella che si realizza quando chi narra assume il punto di vista di un personaggio (che filtra i fatti) e la narrazione procede dall'interno del narrato. Essa può essere a sua volta distinta in *fissa* – quando è un solo personaggio a filtrare i fatti – e *multipla* – quando nella narrazione si intrecciano diversi punti di vista. La focalizzazione interna è caratteristica delle opere autobiografiche (come l'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova) o epistolari (come *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo); e tuttavia anche un testo scritto in terza persona può rientrare in questo secondo tipo: pensiamo a Verga, col *discorso indiretto libero*, o a Svevo, che spesso ricorre al *monologo interiore* e, sulla scia di Joyce, al *flusso di coscienza* (*stream of consciousness*);
3. *focalizzazione esterna*: si ha col racconto oggettivo, quando cioè al lettore vengono presentate le azioni dei personaggi senza che siano enunciati i loro pensieri e conflitti interiori. Il narratore si limita dunque a essere un testimone esterno.

La distinzione vale, senza dubbio, anche per il cinema. Ma cosa avviene quando l'atto di parola è sostituito dall'atto del vedere? In questo caso si parla, propriamente, di *inquadratura oggettiva* e *inquadratura soggettiva*: la prima riproduce il punto di vista del personaggio e si ha in presenza di un narratore interno (essa presenta dunque «una porzione di realtà in modo diretto e funzionale»[33]), la seconda consente allo spettatore di calarsi nel personaggio e vedere il mondo coi suoi occhi. Grazie al montaggio, inoltre, le singole inquadrature formano la *sequenza*, che esaurisce un episodio narrato (si parla di *piano-sequenza* quando la sequenza è composta da una sola inquadratura autonoma dal punto di vista narrativo). La questione, in verità, è più complessa e sfumata e coinvolge direttamente il problema della cosiddetta *distribuzione del sapere*: occorre chiedersi, cioè, quali sono i rapporti tra le informazioni che hanno i personaggi e quelle che invece sono in possesso dello spettatore. Inoltre, il testo audiovisivo fa entrare, nella focalizzazione, quegli elementi che sono specifici del mezzo, per cui diventa necessario distinguere tra *ocularizzazione* e *auricolarizzazione*: non basta chiedersi attraverso gli occhi di chi stiamo guardando, ma anche di chi sono le orecchie che stanno ascoltando[34].

33. Cfr. F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi dei film*, Bompiani, Milano 1990, p. 243.
34. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 104-7 *passim*.

Lo spettatore inoltre può affrontare il problema dei rapporti di causa-effetto individuando il *regime narrativo* dell'opera analizzata. Alcuni studiosi hanno distinto tre fondamentali regimi di narrazione presenti in un'opera filmica[35]:

1. *regime narrativo forte*: si ha quando l'azione dei personaggi svolge un ruolo cruciale, subendo una trasformazione che è funzionale a due possibili percorsi: *a*) *vettoriale*: quando il percorso in avanti fa evolvere il racconto in qualcosa di nuovo; *b*) *ciclico*: quando il percorso restaura l'ordine precedente. Il regime forte si caratterizza per l'utilizzo dell'azione come elemento che detta l'avanzare del tempo, per cui ci troviamo in presenza di una diegesi portatrice di un *tempo pieno*, lineare, realizzato dall'azione. In questo modo si instaura un percorso temporale ben definito tra il soggetto della narrazione, l'obiettivo che deve raggiungere e il modo per raggiungerlo ("chi", "cosa", "come");
2. *regime narrativo debole*: si ha quando personaggi e ambienti sono privi di interazioni reciproche rilevanti. Le situazioni narrate, insomma, si concatenano in modo incompleto o provvisorio, per cui l'azione perde importanza rispetto ad altre trasformazioni (psicologiche, spirituali, morali, sentimentali). In questi termini i rapporti di causa-effetto, meno rigidi, mantengono una certa ambiguità. Nel cinema italiano il movimento neorealista ha spesso privilegiato il regime narrativo debole;
3. *regime antinarrativo*: si ha con un *tempo neutro* e una narrazione *opaca*. Prevalgono sospensioni e stasi, e la concatenazione delle relazioni di causa ed effetto si sfalda. Vengono meno le azioni rilevanti e il ritmo narrativo si frammenta. Abbondano le *ellissi temporali*.

Il montaggio

Il montaggio è il processo di articolazione e ricomposizione del materiale audiovisivo attraverso tagli e giunture che organizzano il "testo" secondo un andamento discorsivo e narrativo. È l'operazione che consiste nell'unire la fine di un'inquadratura con l'inizio dell'inquadratura successiva. Questa transizione può avvenire attraverso uno *stacco*, ossia col passaggio diretto da un piano a quello successivo, oppure tramite *dissolvenza*, utilizzata in genere per evidenziare il passaggio da una scena all'altra e indicare la presenza di un'ellissi temporale. La dissolvenza può essere d'*apertura* (*fade-in*: l'immagine appare progressivamente dal nero o da un altro colore dello schermo), in *chiusura* (*fade-out*:

35. Cfr. Casetti, Di Chio, *Analisi dei film*, cit., pp. 206 ss.; R. De Gaetano, *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 18-25.

l'immagine scompare progressivamente fino a diventare nera o di un altro colore) e infine *incrociata* (*dissolve*: mentre una prima immagine si dissolve, ne compare progressivamente una seconda che si sovrappone alla precedente fino a sostituirla).

È attraverso il montaggio che il materiale filmico viene organizzato dal punto di vista spazio-temporale. Un qualsiasi ambiente (*spazio diegetico*) può essere infatti composto da un insieme di inquadrature che lo rappresentano dandocene una serie di prospettive (*spazio filmico*). Grazie al montaggio il regista subordina la rappresentazione dello spazio alle esigenze della narrazione, determinando così i nuclei drammatici degli eventi rappresentati. Anche il tempo è determinato dal montaggio, che decide della durata di ogni singolo piano. In genere il rapporto tra tempo e montaggio viene studiato secondo la seguente tripartizione:

– l'*ordine*: ossia il rapporto tra l'ordine degli eventi raccontati e il loro intreccio. La struttura può essere cronologica e lineare o non lineare; in quest'ultimo caso l'aderenza dell'intreccio alla *fabula* tende a sfaldarsi. I salti temporali sono resi possibili dal *flashback* (con la rievocazione di un evento passato), forma di analessi che a sua volta può essere di tipo *diegetico* (quando prende vita dalle parole o dai pensieri del personaggio che racconta l'evento) o *narrativo* (quando è il narratore a raccontare un episodio passato), o dal *flashforward* o prolessi, ossia l'anticipazione di un evento futuro;
– la *durata*: il montaggio può rispettare la durata reale degli eventi (con la coincidenza tra tempo della storia e tempo del discorso) o alterarla con un *sommario* (quando il tempo della storia è maggiore del tempo del discorso) o un'*estensione* (quando il tempo della storia è minore del tempo del discorso);
– la *frequenza*: ossia il rapporto stabilito fra il numero di volte che un evento è evocato dal racconto e il numero di volte che si presume sia accaduto nella storia. La narratologia distingue fra quattro possibilità: *a*) *rapporto singolativo*: quando si racconta una sola volta ciò che è accaduto una sola volta; *b*) *rapporto singolativo di secondo tipo*: quando si racconta un numero *n* di volte ciò che è accaduto un numero *n* di volte; *c*) *rapporto ripetitivo*: quando si racconta un numero *n* di volte ciò che è accaduto una sola volta; *d*) *rapporto iterativo*: quando si racconta una sola volta ciò che è accaduto un numero *n* di volte.

Alle origini del cinematografo il montaggio era organizzato all'interno di un'inquadratura fissa. Si deve ad alcuni grandi registi (fra tutti: Sergej Ėjzenštejn, David W. Griffith e Lev Kulešov) la scoperta che l'immagine cinematografica può essere scomposta e ricomposta, e che l'identità fra la correlazione tra immagini e la loro somma non è mai completa; si deve loro, soprattutto, la scoper-

ta che nella fruizione cinematografica la comprensione di una singola immagine o di un'inquadratura dipende dalla successione delle immagini che la precedono e seguono. A questo proposito si è soliti distinguere fra alcune principali tipologie di montaggio:

– il *montaggio ellittico* prevede una contrazione temporale, con l'omissione di ciò che il regista non vuole mostrare allo spettatore, il quale è dunque invitato a una partecipazione più attiva. L'ellissi temporale si ottiene attraverso la *dissolvenza*, il *campo vuoto* (quando la prima inquadratura resta sullo schermo anche dopo l'uscita del personaggio e la seconda si apre vuota mostrandoci l'entrata del personaggio) e l'*inserto* (*cut away*: quando viene inserita un'inquadratura estranea allo spazio-tempo dell'azione oppure un'inquadratura di transizione su qualcos'altro che ha minore durata del tempo dell'azione messa in ellissi);

– il *montaggio alternato* alterna inquadrature di due o più eventi che si svolgono in luoghi diversi ma avvengono simultaneamente e sono destinati a convergere in uno stesso spazio;

– il *montaggio connotativo* ha lo scopo di costruire un preciso significato attraverso l'associazione di immagini che, prese singolarmente, avrebbero una valenza differente; si caratterizza, insomma, per la sua volontà di costruzione del significato;

– il *montaggio formale* è quello che pone in primo piano gli aspetti formali, sia di tipo grafico (spaziale) sia di tipo ritmico (temporale). All'ordine narrativo sono sostituite dunque le qualità formali delle immagini;

– il *montaggio discontinuo* mira a rendere possibile la narrazione di una storia trasgredendo le regole della continuità classica attraverso *inserti non diegetici* (che rompono la narrazione suggerendo associazioni di tipo metaforico), la successione di numerose analessi e prolessi (*flashback* e *flashforward*) o *falsi raccordi* (*jump cut*: il taglio della parte centrale di un'inquadratura senza che ci sia continuità temporale tra parte iniziale e parte finale della stessa).

Nel corso dei decenni le teorie del montaggio si sono moltiplicate. In questo contesto merita almeno un cenno la prima *teoria generale del montaggio*, proposta da Sergej Ėjzenštejn, che conserva ancora oggi una sua validità[36]. Nella riflessione del regista russo è centrale anzitutto il rapporto tra arte e tecnica: l'arte, in effetti, inizia con la destituzione della relazione fotografica a vantaggio del processo costruttivo del montaggio. Per Ėjzenštejn è necessario distinguere tra *rappresentazione*, semplice riproduzione dell'esistente, e *immagine*, risultato

36. Cfr. S. M. Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio* (1937), Marsilio, Venezia 2004; Id., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 2013.

della scomposizione e ricomposizione della rappresentazione. L'immagine insomma è tale in quanto coordina un elemento narrativo e un elemento riflessivo. In questi termini la forma-montaggio sarebbe propria di tutte le forme temporali, letteratura compresa; ma il cinema si distingue per la capacità di coinvolgere la massima eterogeneità dei piani espressivi nelle operazioni che convertono la rappresentazione in immagine: il montaggio – lavoro di scomposizione e ricomposizione di più piani – porta al massimo dispiegamento di un principio che nelle altre arti non possiede le stesse risorse. Questa conversione, questo passaggio, che consiste nel coordinare il sensibile e l'ideale, è del resto ciò che caratterizza l'immaginazione: così, grazie al montaggio, il cinema diventa *immaginazione al lavoro*. Solo il cinema ha la capacità di coinvolgere in questo processo il sensibile nella sua totalità ed eterogeneità, a prescindere da qualsiasi gerarchia precostituita. Con questa teoria Ėjzenštejn è in grado di affrontare il problema della narrazione cinematografica e dei suoi strumenti specifici, consistenti nella progressiva integrazione dell'istanza narrativa con il dispiegarsi di processi cognitivi e concettuali. Nel suo lavoro teorico vengono inoltre distinte tre fasi specifiche nella storia del montaggio:

– una prima fase è relativa agli albori del cinematografo: il montaggio è organizzato all'interno dell'inquadratura fissa. È quanto accade, per fare un esempio funzionale, nell'*Inferno* realizzato nel 1911 da Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan, dove ogni inquadratura offre la possibilità di perlustrare con lo sguardo (proprio come di fronte a un dipinto) un girone infernale, corrispondente a una precisa schiera di dannati e a un determinato contrappasso (cfr. *infra*, pp. 61-5);
– la seconda fase è caratterizzata dalla discontinuità: l'immagine è isolata nel confronto e comparazione tra diverse inquadrature. Sono gli anni in cui il cinema muto scopre – senza riuscire ancora a padroneggiare – la sua natura narrativa. È il caso di molti film degli anni 1915-17 (citiamo, a titolo esemplificativo, *Malombra* di Carmine Gallone, basato sul romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro, *infra*, pp. 194-5);
– la terza fase incomincia col cinema sonoro e la nascita del montaggio audiovisivo (si paragoni *Malombra* di Gallone con il *remake* diretto da Mario Soldati nel 1942, *infra*, p. 195).

Il cinema moderno non ha negato la validità della teoria ejzenštejniana; e tuttavia – come ha rilevato il critico André Bazin – a segnare l'affermazione della modernità cinematografica è il rifluire del montaggio all'interno dell'inquadratura e del piano sequenza, con l'introduzione di un nuovo tipo di discontinuità relativa al confronto istituito dal piano ottico con il piano sonoro

ai fini di particolari costruzioni narrative[37]. La *focalizzazione* cinematografica, per dirlo in altri termini, ha fatto tesoro delle sue potenzialità *oculari* e *auditive*. Questo ha consentito l'utilizzo di un montaggio in grado di elaborare il tempo filmico nella direzione di un regime di narrazione debole o antinarrativo.

Trasposizione/adattamento

Occorre fare subito chiarezza: la trasposizione cinematografica di un libro non potrà mai presentare una fedeltà assoluta al testo di partenza. Essa può seguirne l'articolazione narrativa il più vicino possibile, ma può anche strutturarsi in relazione alla scena chiave del libro o scegliere una struttura originale a partire da alcuni elementi del modello adattato. Ovviamente è sempre possibile seguire una strada intermedia fra le tre opzioni schematicamente elencate. Si tratta, in effetti, di un processo sfumato dove il raggio delle possibilità è piuttosto ampio. Una cosa è certa: lo studio dell'adattamento si rivela utile perché da un lato consente una migliore comprensione dell'arte narrativa, dall'altro spinge a una riflessione sulle analogie e le specificità dei *media* che adattano lo stesso racconto.

Qualche cenno storico può aiutarci a comprendere la questione.

L'anno 1902 segna la prima tappa nella storia degli adattamenti cinematografici: George Méliès realizza infatti *Le voyage dans la lune* ispirandosi al romanzo *De la Terre à la Lune* (1865) di Jules Verne. A partire da questa data – e soprattutto con l'avvento del sonoro – gli adattamenti diventano sempre più numerosi (e alcune statistiche vogliono che la percentuale di film tratti da romanzi si aggiri costantemente attorno al 30-35%). E l'Italia? La questione è senz'altro complessa: prima di scoprire le sue potenzialità narrative il cinematografo – soprattutto nell'ottica degli intellettuali – è percepito come strumento di mero svago, da festa paesana, disprezzato o guardato con diffidenza. Nel 1907, tuttavia, è proprio un intellettuale a sottolineare che il nuovo *medium* ha la capacità di «pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro», e a consigliare quindi «agli uomini gravi e sapienti» di andare più spesso al cinema. L'intellettuale è Giovanni Papini, che in un articolo apparso nella "Stampa" di Torino nel marzo di quell'anno sottolinea che i «filosofi, per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare

37. Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema. Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999; C. Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano 1995, pp. 264-7.

codesti nuovi stabilimenti di passatempo alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni». Essi, al contrario, potrebbero trovare nel cinematografo «persino nuove emozioni morali e suggerimenti di nuove metafisiche». La fortuna che sarebbe spettata al cinema è dovuta, del resto, ad alcune sue superiorità sul teatro (al quale pure, per altri aspetti, risulterebbe inferiore):

La più importante di queste superiorità consiste nella *riproduzione nel tempo di avvenimenti vasti e complicati*, che non potrebbero esser riprodotti sopra un palcoscenico neppure dai più abili macchinisti. [...] dinanzi alla bianca tela di un cinematografo noi abbiamo la sensazione che quegli avvenimenti sono i *veri avvenimenti* veduti come si potrebbero vedere in uno specchio che potesse seguirli vertiginosamente nello spazio[38].

Certo, lo sfruttamento della letteratura da parte del cinematografo si mostra subito tutt'altro che pacifico, e per gli scrittori, in particolare per gli autori di teatro, è fonte di preoccupazione. Alcuni, come Luciano Zuccoli, invitano registi e produttori a lasciare i capolavori letterari per creare un repertorio proprio. «Fin dove arriverà», si chiede Zuccoli, «la concorrenza del cinematografo al teatro di prosa?». Il problema presenta anche «un'altra faccia» di «grande rilievo», quella dei «diritti dell'arte»:

Mi sembra un grave errore da parte della società per l'industria cinematografica, e un grave danno per l'arte, la incessante richiesta presso la Società degli autori, di diritti di riduzione a spettacolo cinematografico di opere già esistenti nella letteratura: drammi, commedie e romanzi. Il cinematografo ha l'obbligo d'una produzione propria: e sembra che finora gli industriali del cinematografo non vogliono capirla. [...] Il pubblico colto vuole sapere che almeno i capolavori universalmente riconosciuti sono al riparo dai danni della speculazione, qualunque essa sia. [...] Non mi pare assurda la speranza d'una legge che provveda a tutelare i capolavori letterari alla stessa stregua di tutti gli altri, mettendo almeno fuori dalla concorrenza cinematografica le opere della letteratura mondiale su cui non vigilano e non possono più vigilare gli occhi degli autori e dei loro eredi... Ci verrà così risparmiato lo sconcio di vedere Amleto, Otello e l'Innominato, tre anime immortali, ridotti a funzioni mimiche e a molte smorfie.

Il cinema, però, avrebbe una superiorità ancora da sfruttare: «esso può darci le grandi scene all'aperto, può mostrarci i magnifici quadri della natura più varia, può farci largamente respirare in confronto della piccola scena ristretta d'un

38. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in "La Stampa", XLI, 18 marzo 1907, pp. 1-2 *passim*.

teatro di posa»; avrebbe, in definitiva, la possibilità di «darci il dramma immaginario sopra uno sfondo vero». Solo con una «produzione artistica sua, da aggiungere a quella già nota e sfruttata» il cinema potrebbe, per Zuccoli, avere «in se stesso», nella «qualità medesima dei suoi spettacoli, la ragione del suo trionfo», dando «impulso a una forma nuova di rappresentazioni»:

Si tratterà sempre, intendiamoci, d'un'arte inferiore, da non mettersi a confronto con la vera e propria letteratura, con la vera e propria drammatica: ma al confronto delle miserabili cose che generalmente si rappresentano oggi nei cinematografi, sarà già arte, la quale vorrà meno disinvoltura che per una irriverente riduzione di qualche grande capolavoro del teatro o del romanzo.

Nel campo cinematografico insomma, a quella data, «tutto è da fare e da rifare»[39]. A Zuccoli risponde, qualche mese dopo, Edoardo Boutet: a suo dire il cinema può e deve svolgere, nei confronti della «vera arte», una funzione propedeutica, «indirizzando il pubblico popolare, incuriosito dalle modeste riproduzioni filmiche, verso la letteratura e il teatro»[40]. A chiudere per il momento il dibattito – che per ora si concentra sul rapporto fra cinema e teatro, toccando marginalmente il problema dell'adattamento di un romanzo – è Giuseppe Prezzolini: il cinema, accusato di uccidere il teatro, in realtà potrà salvarlo, «proprio come la fotografia ha salvato la pittura» e la «pianola», perfezionatasi, la musica.

La perfezione dei mezzi meccanici rende impossibile alle arti la concorrenza nella brutale imitazione del vero o nel semplice diletto e passatempo, che le traviano, e quindi le spinge su altre strade, le purifica, le raffina, le salva. [...] Il cinematografo è meccanico. Non domanda l'applauso. Non ci impone la menzogna convenzionale dell'arte. E spodestando [...] il teatro borghese, molto probabilmente richiamerà le energie dei veri artisti alle scene che essi avevano abbandonato con disgusto[41].

Quello stesso anno "La Vita cinematografica" avvia un'*inchiesta-referendum fra gli Autori drammatici italiani*: Grazia Deledda e Luigi Capuana, fra gli altri, si pronunciano a favore del cinema; né mancano appelli ai letterati perché si occupino personalmente delle riduzioni delle proprie opere. Alcuni articoli dan-

39. L. Zuccoli, *Cinematografo e teatro*, in "Il Marzocco", XVIII, 30, 27 luglio 1913.

40. E. Boutet, *Rassegna drammatica. Il cinematografo*, in "Nuova Antologia", XLVIII, CLXVI, pp. 655-8 *passim*; e cfr. I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 46.

41. G. Prezzolini, *Viva il cinematografo*, in "La Stampa", 28 dicembre 1913.

no vita, anzi, alla "politica dell'autore", e nel 1919 la rivista proporrà un nuovo referendum in cui letterati e registi sono invitati a pronunciarsi su *La cinematografia e l'ora presente*: rispondono Roberto Bracco, Gaetano Campanile Mancini, Augusto Genina e Gabriele D'Annunzio[42]. A partire dal 1916, del resto, articoli e recensioni hanno spesso insistito sui limiti delle riduzioni letterarie, e qualcuno, come Pasquale Parisi, ha invitato a scrivere soggetti pensati appositamente per il cinematografo: nella «versione» cinematografica di un libro, col consenso o meno dell'autore, è sempre stato necessario, a suo dire, «complicare l'intreccio», «aggravare l'azione di piccoli incidenti, ingombrare lo schermo di didascalie che sono altrettanti *brodi maggi* del dialogato, creare finali». L'adattamento, dunque, funzionerebbe solo se l'opera originaria viene profondamente rimaneggiata: la fedeltà al modello dovrebbe riguardare non la lettera, ma lo spirito dell'opera[43].

In certi casi, in realtà, la fedeltà dell'adattamento è stata considerata questione prioritaria. In Francia, ad esempio, l'uscita del film di Christian Jaque *La Chartreuse de Parme* (1947), dal romanzo di Stendhal, ha dato vita a un acceso dibattito che ha visto gli studiosi dello scrittore muovere offesi accuse di infedeltà e gridare al tradimento del capolavoro letterario. Qualche anno dopo François Truffaut scriverà un importante saggio (*L'adaptation littéraire au cinéma*, 1958) in cui la questione è valutata in altri termini: il romanzo, coi suoi pregi e difetti, è davanti a noi, e chi viene dopo può trarne indiscutibili vantaggi. Il regista può fare la stessa cosa del romanziere, oppure può fare qualcos'altro: in certi casi si può e si deve fare una cosa diversa, e anche migliore. Anche André Bazin sottolinea la necessità che la trasposizione, più che da un rispetto pedissequo dell'originale, muova dalla ricerca di necessari modelli equivalenti che ne riprendano lo spirito: non è dunque il principio di identità a reggere l'adattamento, bensì quelli d'equivalenza e similarità, cosicché sia ricalcato il rapporto che il testo di partenza instaura coi propri destinatari. In Italia ha espresso la stessa posizione Alberto Moravia, come vedremo nell'analisi del film *Sorelle Materassi* (1943) di Ferdinando Maria Poggioli, tratto dal romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi (cfr. *infra*, pp. 222-3). Negli anni Sessanta un

42. Cfr. *La nostra inchiesta-referendum fra gli Autori drammatici italiani*, in "La Vita cinematografica", IV, 16, 30 agosto 1913; a.l.p., *Cinema ed autori*, ivi, IV, 5, 15 marzo 1913, p. 19; U. Paradisi, *Tra pellicole e scene. A Sebastiano Lopez*, ivi, IV, 12, 30 giugno 1913, pp. 25-6; R. Chiosso, *Librettisti ed Autori*, ivi, IV, 15, 15 agosto 1913, pp. 54-5; *La cinematografia e l'ora presente*, ivi, X, 7/8-15/16, 22-28 febbraio-22-30 marzo 1919.

43. P. Parisi, *Che ci guadagna l'arte?*, in "L'Arte muta", I, 8-9, 30 marzo-30 aprile 1917, pp. 8-9; e cfr. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura*, cit., pp. 100-1.

importante linguista e semiologo, Roman Jakobson, considera la trasposizione cinematografica una forma di traduzione intersemiotica, o trasmutazione, in quanto essa trasmuta un sistema linguistico in un altro differente (dal linguaggio verbale a quello iconico)[44]. Louis Hjelmslev osserva a sua volta che la trasformazione dei diversi strati del linguaggio di partenza in quelli del nuovo sistema linguistico può essere divisa in due "piani", essi stessi articolabili in tre strati differenti che devono necessariamente coesistere perché il codice linguistico possa costruirsi e operare:

– il primo piano di articolazione del linguaggio è quello dell'espressione, comprendente tutti gli elementi che riguardano il significante. Esso si articola in *a*) *forma dell'espressione* (per cui il testo è costituito dai significanti e dalle regole che ne consentono la formazione, *b*) *sostanza dell'espressione* (ciò che nel testo è immediatamente percepibile) e c) *materia dell'espressione* (ossia il supporto fisico necessario per rendere un enunciato manifestabile);

– il secondo piano riguarda il contenuto, sfera del significato, e si articola a sua volta in *a*) *forma del contenuto* (relativa ancora ai significati e alle regole che lo formano), *b*) *sostanza del contenuto* (il nostro modo di percepire il mondo in base allo schema proiettato dalla forma sulla materia) e *c*) *materia del contenuto* (ossia l'insieme dei fatti che il codice può manifestare)[45].

In questi termini la traduzione intersemiotica va ritenuta un procedimento che da un lato ripropone le forme del contenuto del testo di partenza nel testo di arrivo, dall'altro diventa un *processo dinamico* che attiva il sistema di relazioni fra i due piani linguistici del testo di partenza, traducendoli adeguatamente nel testo di arrivo. Il processo di trasposizione, insomma, deve riprodurre nel nuovo sistema linguistico le correlazioni tra significanti e significati che caratterizzano il sistema linguistico di partenza, potendo tuttavia aggiungere i nuovi sensi che scaturiscono dalla specificità del codice. Il termine *trasposizione* si rivela, in quest'ottica, il più congeniale, poiché non richiama tanto l'idea del *trasferire* (come farebbe la parola *adattamento*) quanto quella dell'*oltrepassare*.

Un ultimo cenno meritano le osservazioni di Umberto Eco, che nel suo *Dire quasi la stessa cosa* sottolinea come le traduzioni di tipo intersemiotico si basano sul principio dell'"interpretanza": il segno trasposto non è infatti oggetto di un passaggio meccanico da un sistema a un altro, ma di un'interpretazione da parte di chi regge il processo. Il traduttore, insomma, interpreta il testo senza di-

44. Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 56-64.

45. Cfr. L. T. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.

staccarsene, e pone in risalto le peculiarità che ritiene necessarie alla resa migliore del senso nel sistema linguistico di arrivo[46]. L'"interpretanza" è principio valido anche per la trasposizione cinematografica: qui il processo di trasmutazione da una materia dell'espressione all'altra aggiunge significati al segno, che è stato oggetto del processo d'interpretazione dell'adattatore per offrire ai fruitori senso nuovo.

Come che sia, il dibattito ha mostrato e mostra la complessità di un fenomeno piuttosto sfumato, come rivela la stessa varietà lessicale utilizzata per definirlo. Si può parlare in effetti di:

– *trasposizione*: indica l'interpretazione di un testo di cui si dichiara la paternità originaria e che dunque viene fatto immediatamente riconoscere;
– *dislocazione* (o *disadattamento*): pone l'accento sulla collocazione della vicenda originale in un contesto diverso (pensiamo al film *La terra trema* di Luchino Visconti, tratto da *I Malavoglia* di Giovanni Verga, *infra*, pp. 181-5);
– *trascrizione*: il termine mette l'accento sul passaggio tra codici, e pone interrogativi sulle loro analogie e differenze;
– *traduzione*: evidenzia problematiche di tipo linguistico;
– *rifacimento*: sottolinea che il "fare" è un "rifare" in base a un modello da seguire;
– *trasmutazione*: aggiunge, modifica o dirotta il senso, con «riferimento alla complessità di un'operazione intertestuale come quella tra racconto letterario e narrazione cinematografica»;
– *adattamento*: è il termine più usato, e sembra privilegiare «l'adeguamento a un apparato consolidato», presupponendo quindi «un'idea di cinema come sistema, con regole se non con direttive sintattiche»[47].

Il lettore di questo volume ha trovato e troverà utilizzati indifferentemente i termini *trasposizione* e *adattamento*: tale interscambiabilità vuole favorire una più semplice comprensione delle teorie qui brevemente esposte, ma allo stesso tempo ricordare l'ampio ventaglio di possibilità concesse allo sceneggiatore nell'adattare un testo letterario. Egli in effetti può:

– basarsi su alcuni aspetti, accentuandoli e introducendo varianti, pur restando fedele al testo di partenza (cfr. i vari adattamenti delle *Avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, *infra*, pp. 201-9);
– aggiungere o togliere personaggi (ne è un esempio *Senso* di Luchino Visconti, dall'omonimo racconto di Camillo Boito; cfr. *infra*, pp. 192-3);

46. Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
47. Cfr. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., pp. 76-81 (citazioni alle pp. 77-8 *passim*).

– dare un diverso ordine alle scene (un esempio possibile è *Le mépris* di Jean-Luc Godard del 1963, libera trasposizione del romanzo di Alberto Moravia *Il disprezzo*, per cui cfr. *infra*, pp. 244-5);
– cambiare l'inizio o il finale (è quanto avviene nel film *L'innocente* di Luchino Visconti, dal romanzo di D'Annunzio, e in *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, adattamento del romanzo omonimo di Alberto Moravia; cfr., rispettivamente, *infra*, pp. 216-7 e 246-7);
– mutare il contesto spaziale e/o temporale (pensiamo al film *Miranda* di Tinto Brass, libera trasposizione di *La locandiera* di Carlo Goldoni; all'adattamento che Giovanni Pastrone ha fatto del romanzo *Tigre reale* di Giovanni Verga nel film omonimo del 1916 e infine a *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac, del 1971, da Italo Calvino; cfr., rispettivamente, *infra*, pp. 151, 178 e 279-82);
– dare peso minore o maggiore al contesto storico (esemplare, ancora una volta, è il caso di *Senso*, *infra*, pp. 192-3);
– modificare lo schema dei fatti;
– contaminare più testi (l'esempio più evidente è l'"eclettico" *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Mario Monicelli, per cui cfr. *infra*, pp. 126-31);
– introdurre mutamenti linguistici (come fa Luchino Visconti nell'adattare *I Malavoglia* di Giovanni Verga nel film *La terra trema*)[48].

Serializzazione, narrazione crossmediale ed ecosistemi narrativi

Le brevi pagine che precedono non esauriscono il supporto teorico necessario alla comprensione dei diversi fenomeni di trasposizione/adattamento e di fruizione descritti nel corso di questo libro. Al fine di offrire un quadro sistematico del contributo della letteratura italiana ai testi audiovisivi, si è infatti scelto di dar conto, sebbene in sintesi, anche dei casi in cui le opere narrative sono rifluite in prodotti mediali differenti dal film: gli sceneggiati e le serie televisive. Come comportarsi, dunque, di fronte alla serializzazione di libri quali *Il Milione*, *Cuore* o *Pinocchio*? La serializzazione non è certo un fenomeno nuovo né esclusivo del *medium* cinematografico, che pure sembra avere connaturata in sé una certa serialità. Dalla seconda metà del XIX secolo si è infatti progressivamente affermato l'uso di pubblicare romanzi a puntate, secondo un'"ideologia" basata sulla particolare ramificazione delle linee narrative dipendente diretta-

48. Cfr. ivi, pp. 97-108.

mente «dall'introduzione di sistemi di stampa a basso costo, nonché dalla possibilità di assicurare una grande rapidità di circolazione del prodotto»[49]. Nel corso dei decenni i rapporti tra letteratura e cinema si sono arricchiti senza dubbio di forme narrative caratterizzate dall'assenza di un centro e da una serializzazione crescente: in particolare con il *serial* televisivo, racconto «articolato in un numero variabile di parti distinte [...] interdipendenti e intervallate nel tempo»[50]. La serialità televisiva è diventata un meccanismo narrativo che ha dato vita «a una stagione importante» e che «mantiene comunque il suo flusso fino al cinema contemporaneo»[51]. E tuttavia, a partire dagli anni Ottanta, e sempre più col dominio di un nuovo scenario mediale, il fenomeno ha assunto una nuova forma, dotata di interattività crescente e in grado di legare la fruizione a una concatenazione seriale e transmediale propria della *crossmedialià* e degli *ecosistemi narrativi*. Col primo termine ci si riferisce alla possibilità di far convergere fra loro i mezzi di comunicazione grazie allo sviluppo delle piattaforme digitali, per cui le informazioni vengono emesse e completate con l'interazione fra i media, che interagiscono dispiegando l'informazione nei suoi diversi canali e formati[52]; col secondo all'«orchestrazione di mondi durevoli, persistenti e condivisi, che caratterizzano il panorama delle narrazioni audiovisive» e la cui analisi costituisce «una prospettiva strategica per comprendere le opportunità e le criticità del sistema dei media contemporanei»[53].

Quale sia l'impatto sugli adattamenti letterari di questa nuova esperienza, che da una parte è esperienza di continuità e permanenza e dall'altra di «parzialità e incompiutezza dei singoli oggetti audiovisivi» (con la garanzia di coesione dei fruitori e di «continuità di consumo»)[54], non è possibile al momento dire compiutamente. Ma senza dubbio è una realtà con cui sarà necessario fare i conti, a partire da quanto è possibile affermare in base alle proprietà definibi-

49. Ivi, p. 3. E cfr. U. Eco, *L'innovazione nel seriale*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 127-42; e T. Elsaesser, *Melodramma e temporalità*, in V. Zagarrio (a cura di), *Studi americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 349-57.

50. C. Bisoni, V. Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi, Modena 2013, p. 9.

51. Ivi, p. 1.

52. Cfr. H. Jenkins, *Transmedia Storytelling*, in "Technology Review", January 15, 2003; Id., *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University, New York 2006 (trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).

53. Bisoni, Innocenti (a cura di), *Media Mutations*, cit., *Presentazione*, p. 5.

54. Cfr. V. Innocenti, G. Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 127-38 (citazione a p. 130).

li del fenomeno. Se un film, ad esempio, tende a creare legami meno permanenti col suo fruitore, senza sovrapporsi all'organizzazione del tempo di quest'ultimo, i prodotti seriali tendono ad agire, per loro stessa natura, «come ospiti fissi nella vita dei loro utenti, costruendo con loro rapporti continuativi»[55]. È possibile inoltre che, da un punto di vista della fruizione, il fenomeno realizzi un ulteriore avvicinamento tra le modalità fruitive del testo audiovisivo e quelle del testo letterario, riducendo ad esempio lo scarto – che abbiamo scoperto proprio del cinema – tra "tempo della storia" e "tempo del discorso"?

Quel che è certo è che nel cinema contemporaneo – soprattutto, ma non solo americano – si affermano sempre più prodotti "complessi", "replicabili" e *high-concept*. Di cosa si tratta?

1. La complessità narrativa è il «risultato dell'intreccio di un certo numero di forze storiche che intervengono a trasformare le norme stabilite in ogni pratica creativa», col conseguente emergere di cambiamenti «nella struttura formale della concatenazione di elementi che compongono le narrazioni contemporanee»[56], ovvero
2. la sempre crescente tendenza alla serializzazione e l'affermazione dell'*high-concept*.
3. L'*high-concept* è un «prodotto caratterizzato dalla grande vendibilità, adatto ad essere esperito su diversi supporti» e dotato di una struttura modulare «che lo rende parcellizzabile e riproponibile in differenti contesti [...], permettendo la frammentazione, lo spostamento e la diversificazione della fruizione»[57].

Queste caratteristiche fanno sì che il prodotto definito non possa essere ricondotto a una semplice forma testuale. Si rendono necessarie, in effetti, forme di organizzazione del sapere narrativo che non si configurano più secondo una struttura lineare bensì come "architetture informative":

L'architettura dell'informazione (*Information Architecture*) è una disciplina che studia l'organizzazione e il flusso logico che regola le informazioni, soprattutto in ambito Web, ma per estensione è possibile parlare anche di architettura dell'informazione pervasiva, cioè di un'applicazione dell'architettura dell'informazione allo studio di ogni tipo di spazio informativo condiviso [...]. Lo scenario attuale vede infatti una compe-

55. *Ibid.*

56. J. Mittel, *La complessità narrativa nella televisione americana contemporanea*, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi*, Archetipolibri, Bologna 2008, pp. 121-33 (citazione a p. 122).

57. Innocenti, Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo*, cit., p. 132. Per una definizione di *high-concept* cfr. J. Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1994.

netrazione sempre più fitta fra contesti, ambienti e media eterogenei. Tali fenomeni di convergenza e cross-medialità rendono necessario un ampliamento d'orizzonte, vale a dire un'analisi delle strutture informative che superi i confini fra contesti, media e discipline[58].

Se il cinema, per tradizione, ha generato testi chiusi che non prevedono articolazioni ulteriori della storia narrata, con la narrazione transmediale il film finisce per assumere una struttura "aperta", ossia «sensibile agli avvenimenti extracinematografici». Con l'ancora più complessa forma «a ecosistema» si lavora infine su un modello generale, «pensato in anticipo per evolversi e con un elevato grado di coerenza tra tutti i suoi componenti». E così il centro non è più una «narrazione unica, da cui si irradiano altri oggetti», bensì «un universo che può accogliere virtualmente infinite narrazioni anche slegate fra loro»[59].

58. Innocenti, Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo*, cit., p. 134.
59. Ivi, p. 136.

I
Medioevo

1.1
Il Duecento

1.1.1. FRATE SOLE: UN CINEMA TRA STORIA E LETTERATURA

Tra il 1880 e il 1920 san Francesco diventa per gli intellettuali italiani oggetto di nuovo e profondo interesse, veicolo ora di una sorta di estetica della povertà ora di un vero e proprio misticismo letterario[1]. Il poverello d'Assisi ispira a Giovanni Pascoli il suo *Paolo Ucello* e a Dino Campana *La Verna* dei *Canti orfici*; Gabriele D'Annunzio vi scorge il cantore della natura e l'"Orfeo Cristiano" (pensiamo alla *Sera fiesolana* e a tante laudi di *Alcyone*), mentre un "francescanesimo antifrancescano" anima la sua *Crociata degli Innocenti* (soggetto cinematografico del 1912 diventato film nel 1917 per la regia di Alessandro Blasetti, oggi perduto) come pure *Le Martyre de Saint Sébastien* (melodramma in cinque atti musicato da Claude Debussy) e la commedia in versi *La Pisanelle*.

È in questo clima culturale che il cinema muto si interessa ai *Fioretti* e alla spiritualità francescana. Già nel 1911 il *metteur-en-scène* Enrico Guazzoni realizza per la Cines di Roma *Il poverello di Assisi* interpretato da Emilio Ghione, che nelle sue *Memorie e Confessioni* ricorda di aver avuto in quell'occasione «la

1. Cfr. S. Jacomuzzi, *Il messaggio francescano e i poeti del crepuscolo. Un'appropriazione indebita e un soggetto cinematografico*, in AA.VV., *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento. Atti del Convegno nazionale Assisi, 13-16 maggio 1982*, a cura di S. Pasquazi, Bulzoni, Roma 1983, pp. 120-36; S. Migliore, *Mistica povertà. Riscritture francescane tra Otto e Novecento*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma 2001; F. Finotti, *I segni e la storia. Le biografie letterarie di Francesco d'Assisi tra '800 e '900*, in AA.VV., *Giovanni Jørgensen e il francescanesimo. Atti del XXXV Convegno Internazionale in occasione del cinquantesimo anniversario della morte (1956-2006), Assisi, 11-13 ottobre 2007*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2009, pp. 3-36.

coscienza e lo scrupolo d'arte, di rimanere quattro mesi, tonsurato da frate»[2]. Aniello Costagliola, nel gennaio dell'anno seguente, recensisce il film con sincero entusiasmo:

Dall'ira di Pietro Bernandone all'amore di Chiara, all'epilogo di una esistenza consacrata tutta alla dolce utopia cristiana, è una catena di anime belle e di ambienti meravigliosi. Non fosse per altro, la Cines avrebbe dovuto ottenere il gran premio soltanto per il gusto d'arte mostrato nella scelta dell'argomento. Ma qui, in questo *Poverello di Assisi*, tutto è magnifico, tutto è d'una freschezza e di una umanità davvero insolite e consolanti[3].

Nel 1918, per la Tespi Film di Roma, è Ugo Falena a realizzare, su soggetto e sceneggiatura di Mario Corsi, *Frate Sole*, che ripercorre la vita del santo in quattro quadri chiaramente ispirati alla pittura italiana del Trecento: 1. Il bacio al lebbroso; 2. Sulle orme del poverello d'Assisi; 3. Il tempo; 4. Le stigmate. Corsi ricorda che i produttori ambivano a realizzare «un grande film, storicamente e religiosamente inattaccabile, tale da ottenere il *bene placet* della Chiesa». Così aveva incominciato a rileggere i *Fioretti*, la *Vita di fra' Celano*, lo *Speculum perfectionis* di fra' Leone, fino a sprofondare «nella vasta bibliografia francescana dell'età di mezzo e moderna»:

Le opere di Prudenzano, del Barone di Ségur, di Ruggero Bonghi, dello Schurer, del Goetz, dell'Alvisi, del Tarducci, del Tocco, del Gebhart, del Mazzoni, del Teza, del Mestica, del De La Rive, del Sabatier e, soprattutto, del danese Joergensen, il quale nella *Vita del Poverello d'Assisi* e nei *Pellegrinaggi francescani* ha forse innalzato il monumento più fulgido alla gloria di Francesco Bernardone, fecero a poco a poco rivivere dinanzi ai miei occhi tutto un magnifico mondo di vita italiana del Medio Evo, di cui il Poverello era la gran luce immortale. E mi accinsi al lavoro.

Lo sceneggiatore comprese subito di avere tre possibilità per rappresentare la vita di Francesco: 1. Attenersi alla leggenda; 2. Drammatizzare la biografia del santo nel progressivo distacco di Francesco dalle «cose di questo mondo»; 3. Mostrarla «nei suoi episodi storici»:

2. Cfr. D. Lotti, *Emilio Ghione, l'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 55.

3. A. Costagliola, in "Cinema", 10 gennaio 1912; cit. in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*, vol. III, parte II, Nuova ERI, Torino 1996, p. 81.

Scelsi il terzo modo. Ma poiché era senza dubbio il più arduo ad un compositore di pellicole che ha bisogno di una certa continuità d'azione e di un certo interesse di svolgimento, lo fusi col secondo. Misi così in *Frate Sole* la storia e il dramma stretti insieme indissolubilmente. Aggiungerò che non fu l'intera vita del Santo che intesi riprodurre nel film; ma piuttosto ricostruire, attraverso momenti sintetici e rappresentativi, con scrupolosa fedeltà storica, la figura gigantesca di lui ed il suo tempo, pieno di tenebre e di fulgori. E mirai più in là, facendo del figlio del ricco mercante d'Assisi non già il protagonista, come s'intendeva nel cinematografo, ma uno dei molti personaggi del vastissimo quadro che io mi proponevo di animare: un quadro fatto di folla, della grande variopinta folla che l'età di mezzo agitava nel suo cupo immenso crogiuolo[4].

Il film, che viene lanciato come «l'opera più significativa di un nuovo orientamento del cinematografo verso una specie di sfruttamento culturale» e nei termini di un ambizioso prototipo di wagneriana *Gesamtkunstwerk*, ha l'approvazione autorevole di Fausto Maria Martini e Goffredo Bellonci, che ne scrivono rispettivamente nella "Tribuna" e nel "Giornale d'Italia"[5].

In questa temperie culturale si situa anche la sceneggiatura del *San Francesco d'Assisi*, "poema iconografico musicale" cui il poeta Guido Gozzano lavora tra il gennaio e il maggio del 1916. La sceneggiatura non diventò mai un film: ce ne resta il manoscritto e due copie del dattiloscritto da questo ricavato, con varianti e correzioni autografie[6]. L'"orditura fotogrammatica" è ben articolata nei dettagli e prevede la divisione del racconto in cinque parti: 1. Nascita prodigiosa del santo, sua giovinezza spensierata, conversione; 2. Inizio dell'ordine francescano, i compagni di Francesco, il viaggio a Roma per l'approvazione pontificia; 3. Santa Chiara. Partenza di Francesco per la Terrasanta; 4. Francesco nel campo crociato. Davanti al sultano insieme ai bambini della crociata dei fanciulli; 5. Gli ultimi anni di vita, il ritiro alla Verna, le stigmate, l'addio a Chiara, la morte. I *Fioretti*, di cui vengono liberamente elaborati miracoli ed

4. M. Corsi, *Un grande film del 1918*, in "Cinema", III, 43, 10 aprile 1938, pp. 225-6.

5. Cfr. E. Baragli, *Una favola bella*, in "La Civiltà Cattolica", 123, III, quaderno 2930, 15 luglio 1972, p. 137.

6. Cfr. G. Di Pino, *Una sceneggiatura cinematografica di Guido Gozzano*, in "Bianco e Nero", XXVII, 7-8, luglio-agosto 1966, pp. 169-72; G. Cottone, *L'idealismo mistico di Guido Gozzano*, Istituto Editoriale Cultura Europea, Roma-Palermo 1973, pp. 37-44; S. Piro, *La film di Gozzano*, in "Carte segrete", IX, 27, gennaio-marzo 1975, pp. 113-42; Id., *Le meravigliose frodi nel San Francesco di Gozzano*, in "Cinema nuovo", XXV, 240, marzo-aprile 1986, pp. 112-21; Q. Berardi, *Gozzano. Un mistico del liberty*, Teic, Modena 1979. L'edizione critica è a cura di M. Masoero: G. Gozzano, *San Francesco d'Assisi. Con riproduzione anastatica del manoscritto originale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997; cfr. l'*Introduzione* alle pp. VII-XXVII.

exempla, sono indubbiamente la fonte più importante. Dietro la loro voce, inoltre, è in subordine «il riferimento dantesco d'obbligo al canto X del *Paradiso*, evocato anch'esso in apertura del testo, nel primo "titolo" che segue alla rubrica introduttiva l'episodio della stigmate» («Da Cristo prese l'ultimo sigillo»; *Pr* XI 107)[7]. Né mancano riferimenti letterari moderni (ad esempio dall'*Alexandros* dei *Poemi conviviali* pascoliani). Per le didascalie Gozzano crea una lingua dal sapore arcaico con funzione evocatrice. La messa in scena prevedeva la riproduzione di capolavori pittorici e della scultura: l'*Annunciazione* del Beato Angelico, l'*Ultima cena* di Leonardo, la *Pietà* di Michelangelo. L'accompagnamento musicale avrebbe dovuto essere un "poema sinfonico" appositamente composto da Giocondo Fino. Numerose, infine, sono le analogie con la ricordata *Crociata degli Innocenti* di D'Annunzio, le cui riprese erano finite nell'estate del 1916. Comuni sono anche le fonti letterarie e una prospettiva che mira alla leggenda più che alla storia, con un Medioevo privo di precise coordinate storiografiche. La sceneggiatura fa preannunciare un film di tipico gusto liberty:

> È una grandissima «iconografia» cui concorrono letteratura, arti visive, musica, secondo un fortunato indirizzo del primo cinema d'arte. La verità storica è subordinata alla bellezza estetica e alla suggestione poetica. [...] il poeta è attratto soprattutto dagli effetti spettacolari, decorativi e scenografici cui il tema si presta: visioni, prodigi, apparizioni e sparizioni, metamorfosi allegoriche danno un respiro a un cinema di fantasia, fondato sul linguaggio dei «trucchi», cui si cominciava a guardare con favore dietro suggestione dannunziana[8].

Durante il regime, quando ormai il cinema muto ha i giorni contati, Giulio Antamoro, direttore generale della ICSA, produce e dirige, per il settimo centenario della morte del santo (1926), *Frate Francesco* (1927): lo scarso successo del film è dovuto soprattutto alla traduzione della poesia francescana «in un tono narrativo vagamente idilliaco e pochissimo emotivo, anche se abbastanza calligrafico»[9]. Nel corso del ventennio san Francesco torna in un breve documentario di Luciano Emmer ed Enrico Gras: *Il Cantico delle Creature* (1942) è

7. I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 221.

8. Ivi, p. 11. Cfr. anche G. De Rienzo, *Gozzano, un fioretto per il cinema*, in "Corriere della Sera", 12 aprile 1998.

9. R. Capasso, *Antamoro, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961, *ad vocem* (http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-antamoro_%28Dizionario_Biografico%29/).

uno dei primi esempi italiani di film sull'arte, e, attraverso gli affreschi di Giotto, narra la vita del santo con un accompagnamento musicale che drammatizza le immagini[10].

In pieno neorealismo Roberto Rossellini sorprende l'orizzonte d'attesa di pubblico e critica applicando lo stile neorealista, di cui è stato uno degli esponenti più autorevoli, a un soggetto spirituale basato su precise fonti letterarie agiografiche: i *Fioretti di san Francesco* e la *Vita di fra' Ginepro*. *Francesco giullare di Dio* (1950), aperto da un verso del *Cantico delle Creature* recitato dallo stesso regista e da una didascalia di derivazione paolina («Dio ha scelto le cose stolte del mondo per umiliare i sapienti, le deboli per umiliare i forti, le vili, le spregevoli, quelle che non sono, per annientare tutte quelle che sono»), è suddiviso in undici quadri slegati fra loro e così distribuiti: 1. *Rivotorto occupato dall'asino*; 2. *La nuova casetta di Frate Ginepro*; 3. *Preghiera di Francesco e arrivo di Giovanni il semplice*; 4. *Elogio di frate Foco*; 5. *Meravigliosa cena con sorella Chiara*; 6. *Francesco bacia il lebbroso*; 7. *Un pranzo per quindici giorni*; 8. *Carità di frate Ginepro*; 9. *Nuova terribile avventura dell'ingenuo frate Ginepro*; 10. *La perfetta letizia*; 11. *Le molte vie del Signore*. Il film è girato esclusivamente in esterni (i pochi interni sono creati sul luogo) e interpretato da attori non professionisti, scelti per l'espressività dei volti. La nozione corrente di neorealismo è messa alla prova dallo spostamento dell'obiettivo su una versione personale della religiosità francescana, la quale, per il regista, deve avere il volto umanissimo della "sana follia". Così il santo giullare e anticonformista diventa figura divinamente folle, e la sua vita rappresentazione di un'esperienza «pervasa da un ingenuo e sereno eroismo»[11]. Pur avvalendosi dell'esperienza dello storico del francescanesimo Arnaldo Fortini, Rossellini rinuncia sia a intenti pedagogici e didattici sia a una prospettiva storicistica: la verosimiglianza storica non è il suo obiettivo, né il solo protagonista del film è Francesco, affiancato da frate Ginepro e da Giovanni il Semplice. L'elogio di una «santità folle prima ancora che ieratica», posta in un Medioevo dallo «sfondo storicamente neutro»[12], non impedisce tuttavia al regista di porsi in una prospettiva sostanzialmente laica (quella che del resto ispirerà il Francesco inserito nel pasoliniano *Uccellacci e uccellini* del 1966, dove il frate diventa un santo laico, razionale e marxista). Ha osservato Guido Aristarco:

10. Cfr. C. Pugliese, *Francisco, un santo de película*, Punto Rojo Libros, Sevilla 2013, pp. 49-50.

11. V. Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Dedalo, Bari 1993, p. 100.

12. *Ibid.*

[R]inunciando a ogni sviluppo storicistico, a Rossellini non rimaneva che tentare l'elzeviro cinematografico. Ed elzeviri sono infatti i vari episodi: la loro natura è prettamente letteraria e formalistica, ricca di riferimenti pittorici di origini facilmente individuabili, i quali si trasmutano spesso in dignitosa calligrafia[13].

In effetti lo sforzo di illustrare i *Fioretti* non ha nulla di rigorosamente filologico; e tuttavia è forte, nel film, la chiave calligrafica e illustrativa: la dipendenza dalla fonte letteraria è di tipo estetico, e risponde al tentativo di recuperare e ripetere i sentimenti che emergono da una santa leggenda. La natura frammentaria di *Francesco giullare di Dio*, che è stata il bersaglio della critica, si comprende se messa in relazione con la frammentarietà caratteristica dei *Fioretti*, come pure gli elementi comico-parodistici guardano direttamente agli episodi della *Vita di fra' Ginepro*.

Se il *Francis of Assisi* di Michael Curtiz (USA 1961) appare una banalizzante biografia del santo in *cinemascope*, girata con uno stile hollywoodiano non privo di indulgenze sentimentali, rilievo ben maggiore acquista il *Francesco d'Assisi* (1966) diretto da Liliana Cavani: un film duro, privo di artifici retorici e poetici, modellato sul cinema politico caratteristico di quegli anni. Il santo è un uomo fra gli uomini, ribelle e contestatore (come già il Cristo del pasoliniano *Vangelo secondo Matteo* apparso due anni prima), calato infine nel suo contesto storico eppure attualizzato nel messaggio e nell'insistita correlazione fra Medioevo rappresentato e presente. La regista tornerà sul santo in un film del 1989, *Francesco*, che aggiorna fin quasi a rovesciare il punto di vista della prima opera. Ora la biografia di Francesco d'Assisi è ricostruita da santa Chiara e da altri seguaci cinque anni dopo la morte del protagonista, che vediamo nei *flashbacks* con l'atteggiamento sfuggente e inafferrabile dell'uomo votato alla solitudine, dilemmatico e "privato", sospeso tra un misticismo ridondante e la disperazione di fronte al silenzio di Dio. Il significato parenetico e ideologico del film si riassume nel disaccordo e nell'opposizione tra conventuali e spirituali: ciò che di politico emergeva nella versione del 1966, si concretizza ora nell'accentuazione del «versante spiritualistico, sotteso nel motivo della tentazione alla santità come forza che ispira e governa l'esistenza» del protagonista[14].

In una prospettiva apertamente contrapposta al primo *Francesco* della Cavani si situa il celebrativo e pacificante *Fratello sole, sorella luna* (1972) di Franco Zeffirelli: ricostruzione opulenta ed estetizzante che contraddice nella forma il messaggio, svincolandolo da «propositi di feconda problematicità».

13. G. Aristarco, *Alla ricerca di Dio*, in "Cinema", n.s., 15 settembre 1950, p. 138.
14. Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, cit., p. 116.

«Quanto di duro, di spietato persino, poteva cogliersi nei ritratti dei film precedenti di un uomo cui il mondo dovette apparire appunto duro e spietato, si illanguidisce in Zeffirelli in movenze eleganti e raffinate», nell'accurata espunzione di tutto ciò che dell'esperienza francescana costituisce il motivo di fondo: «l'urto e il conflitto, in definitiva la sua immanente drammaticità»[15].

1.1.2. UN *MILIONE* DI AVVENTURE

Quello della "replicabilità" è un fenomeno che ha da sempre caratterizzato il *medium* cinematografico: attraverso il *remake* un film o uno stesso nucleo narrativo vengono sottoposti a reinterpretazioni, rifacimenti, trasformazioni, spostamenti da una categoria di genere a un'altra, aggiunte spazio-temporali, dilatazioni[16]. Quando il *remake* o il *trans-remake* (ossia il rifacimento che fa «rivivere un determinato *plot* in un *décor* diverso, magari tagliando trasversalmente il sistema dei generi»[17]) riguarda l'adattamento di un'opera letteraria, il rapporto di intertestualità che si instaura è relativo non solo alla trasposizione del libro in film, ma anche al legame fra quest'ultimo e il film o i film precedenti. Non poche opere letterarie testimoniano il potere che ha la narrazione di autogenerarsi in nuove narrazioni, di tornare su se stessa per dilatarsi o mutare, così da ricrearsi variata e lasciar fiorire da sé altre storie. Tra queste *Il Milione* di Marco Polo rappresenta uno dei casi più fecondi.

Redatto probabilmente intorno al 1295 da Rustichello da Pisa, che trascrisse in lingua d'*oïl* dalla voce dello stesso Polo, e apparso nel 1298, *Il Milione* (questo il titolo italiano – in francese *Le divisament dou monde* – derivato dal soprannome Emilione della famiglia Polo) è il resoconto del viaggio in Asia del giovane veneziano: partito nel 1271 col padre Niccolò e lo zio Maffeo per una missione appoggiata da papa Gregorio X, Marco raggiunge la corte del Gran Khan diventando uno degli uomini di fiducia dell'imperatore, per il quale svolge vari compiti percorrendo in lungo e in largo la Cina. Il libro, diffuso all'inizio del Trecento come «testo in movimento»[18] (ossia attraverso

15. Ivi, pp. 103-4 *passim*. Da dimenticare la fiction *Francesco* di Michele Soavi (2002). Più interessante il film animato di Fernando Uribe e Steven Hahn, *Francis, the knight of Assisi* (USA 1994), che ripropone la vita del santo con un linguaggio semplice ma non banale.

16. N. Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, in N. Dusi, L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 95-154.

17. Ivi, p. 97.

18. G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1995, p. 153.

varie rielaborazioni che ne mostrano la vitalità), è diviso in capitoli rubricati e preceduti da un prologo che sottolinea l'eccezionalità del lungo viaggio: «poi che Iddio fece Adam nostro primo padre insino al dì d'oggi – leggiamo nel prologo –, né cristiano né pagano, saracino o tartero, né niuno huomo di niuna generazione non vide né cercò tante maravigliose cose del mondo come fece messer Marco Polo». Cronaca ma anche trattato storico-geografico, *Il Milione* descrive i diversi paesi orientali ricorrendo spesso a narrazioni di eventi ora reali ora fantastici; si dilunga sulla corte del Gran Khan raccontandone le vicende storiche e militari; intreccia informazione e racconto, riconducendo un universo tanto distante dal mondo allora conosciuto all'orizzonte tutto occidentale dei valori religiosi e cavallereschi attraverso moduli tipici della letteratura cortese. Così l'opera getta per la prima volta lo sguardo su un mondo ancora ignoto, con la sua geografia, i costumi, le lingue e le credenze, ma lo fa trascrivendo un'esperienza concreta nei toni sfumati e sfuggenti della leggenda.

Modello indiscusso della letteratura di viaggio, *Il Milione* e la figura di Marco Polo diventano subito componente essenziale dell'immaginario europeo. Il libro, ovunque tradotto e più volte illustrato (si pensi in particolare alle tavole del ms. 2810 della Bibliothèque de l'Image di Parigi), è stato inevitabilmente oggetto di riscritture e adattamenti. E in effetti il viaggio di Polo è diventato per il cinema un pretesto per innestare, sulla narrazione di base, avventure sempre nuove che ne enfatizzano i toni fantastici secondo un gusto dell'esotico, e lo piegano alle esigenze dei generi filmici e della loro contaminazione.

The Adventures of Marco Polo (1937), sceneggiato da Robert E. Sherwood e diretto da Archie Mayo, coniuga i temi avventurosi con quelli sentimentali (il protagonista, a Pechino, si innamora della principessa, già promessa al re di Persia), virando spesso nella commedia. Per la versione italiana la censura fascista ha trasformato Polo in uno scozzese (*Uno scozzese alla corte del Gran Khan* è il titolo imposto). Il film omonimo del 1956, diretto da Max Liebman, è un musical televisivo che prende in prestito temi musicali di Rimskij-Korsakov adattati da Clay Warnick e Mel Pahl (un nuovo musical, *Marco* di Seymour Robie, sarebbe uscito nel 1973). L'anno seguente, Italo Calvino scrive un *Marco Polo* «fra il magico, il documentaristico e il rievocativo» per il regista Mario Monicelli, ma il progetto non diventerà mai un film[19]. L'argentino Hugo

19. Ha ricordato Mario Monicelli (*L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, prefazione di T. Pinelli, Dedalo, Bari 1986, pp. 71-3 *passim*): «Mi trovai bene a collaborare con Arpino

Fregonese, affiancato dall'italiano Piero Pierotti, dirige nel 1961 *Marco Polo (La grande avventura di un italiano in Cina)*, ambientato in un Oriente fantastico e immaginario che tuttavia perde lo stupore e la meraviglia caratteristici dell'opera letteraria. Anche da un punto di vista storico i registi mostrano notevole disinvoltura: Polo, arrivato in Mongolia, viene coinvolto nella lotta fra il Gran Khan e un gruppo di ribelli. Nel 1964 Polo diventa protagonista persino di un telefilm fantascientifico: in *Doctor Who: Marco Polo* di Waris Hussein, il Tardis (la macchina del tempo) catapulta infatti i personaggi della serie televisiva nell'Oriente del 1289. Lo stesso anno Noël Howard e Denys de La Patellière, con la coproduzione italo-francese *La fabuleuse aventure de Marco Polo*, ci riportano invece nelle prossimità del testo letterario: inviato dal pontefice in missione diplomatica alla corte di Kublay Khan, Polo attraversa Jugoslavia, Grecia, Turchia, Iran e India fino ad arrivare alla corte dell'imperatore cinese. Il *Ma Ko Po Lo* di Chang Chen del 1975 (noto in Occidente col titolo *Four Assassins* e in Italia come *L'inferno dei Mongoli*) abbandona ogni intenzione di ricostruire l'avventuroso viaggio raccontato dal *Milione* e si serve dell'esploratore veneziano per offrire l'ennesima variazione di film a base d'arti marziali: giunto in Cina e incaricato dall'imperatore di raccogliere notizie nell'impero dominato dai Mongoli, scoperti focolai di rivolta, Polo viene scortato da tre temibili guerrieri che presto incominciano a dubitare del vero scopo della sua missione. All'epica ci riporta, nel 1982, il *Marco Polo* di Giu-

e con Calvino [...]. Mi venne un'idea bellissima che proposi a Cristaldi: ripercorrere la rotta che fece Marco Polo da Venezia a Pechino passando oggi sullo stesso itinerario e vedere cos'era rimasto e che cos'era cambiato. Civiltà che erano rimaste ancora a livello tribale, mentre in altre zone erano sorte città, falansteri, grattaceli. Rifare insomma questo percorso in maniera documentaristica e un po' fantasiosa. A Cristaldi piacque l'idea, ma per lui non era abbastanza importante; allora insieme la portammo a De Laurentiis, il quale la fece crollare per il suo solito gigantismo. Disse subito: "È meraviglioso, ma deve avere una grande spinta. Anzitutto c'è bisogno di uno *speaker*, di un commentatore. Non può essere che Hemingway". [...] Nonostante i paroloni di De Laurentiis, Hemingway rispose che del fatto non gli fregava proprio niente. Così la cosa non ebbe più il minimo interesse per De Laurentiis e non se ne parlò più. Parlando con Cristaldi e con Suso Cecchi D'Amico, si pensò: "chi può dare una traccia a Marco Polo, fra il magico, il documentaristico e il rievocativo?". E Suso disse: "Sentiamo Calvino". Ci rivolgemmo a lui, che accettò. Dopo un po' si presentò con una cinquantina di pagine veramente straordinarie che forse non servivano per il film ma che si sarebbero potute pubblicare in un volumetto. Sembravano arazzi persiani». Lo scritto di Calvino sarebbe diventato il romanzo *Le città invisibili* (1972), su cui cfr. M. Berenghi, G. Canova, B. Falcetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su «Le città invisibili» di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002, pp. 62 ss. Cfr. anche la lettera di Calvino alla Cecchi d'Amico del 2 settembre 1960 in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2006, pp. 658-62.

liano Montaldo, sceneggiato televisivo in otto puntate che racconta una versione leggendaria dell'esploratore che aprì all'Occidente la via della seta. Il film si basa sul fortunato volgarizzamento del *Milione* scritto da Maria Bellonci, che ha curato la sceneggiatura della fiction di Montaldo e ne ha riscritto una novellizzazione (*video novel*: ossia la trasposizione letteraria di un prodotto cinematografico)[20]. Contemporaneamente allo sceneggiato di Montaldo esce in Italia, in 43 episodi, l'*anime* televisivo *Animation Kikō Marco Polo no Bōken*, prodotto nel 1979 da Madhouse e NHK e liberamente ispirato al libro duecentesco: la vicenda ha inizio nel 1271, quando il diciassettenne Marco si unisce al padre e allo zio nel viaggio verso Est. Incontri, esperienze e avventure accompagnano la sua maturazione. È un prodotto unico nel suo genere per la presenza di inserti documentaristici in *live action* (ossia immagini di ripresa dal vero)[21]. Il *Marco Polo* realizzato in Israele nel 1996 da Rafi Bukau vede il protagonista accusato di eresia e imprigionato dall'Inquisizione durante la guerra tra Genova e Venezia. In *The Incredible Adventures of Marco Polo* (1998) di George Erschbamer, Polo, nella cittadina di Acri, si imbatte invece nel commerciante suo debitore Ali Ben Hassad, che si rifiuta di pagare il debito e cerca di ucciderlo. Costretto alla fuga, il protagonista attraversa l'Armenia e riesce a sconfiggere il tiranno usurpatore Belzebù. Finalmente, nella miniserie televisiva statunitense *Marco Polo* (2007) di Kevin Connor, il Veneziano, in carcere a Genova, racconta le sue avventure in Oriente a un compagno di cella in punto di morte.

Quello del *Milione* diventa così un viaggio nel mondo del *trans-remake*, in un attraversamento dei generi che non risparmia neppure l'horror: così nel *Marco Polo* di Alton Glass (2008) ci imbattiamo nello spirito maligno e vendicativo dell'esploratore veneziano. Anche l'universo dei *videogames* sfrutta la narrazione del più noto libro del Duecento italiano per convertirla in interazione: in *Assassin's Creed Revelation* Marco, scortando i viaggiatori Niccolò e Maffeo, diventa un membro della Setta degli assassini già citata nel *Milione*.

20. Cfr. *Il Milione di Marco Polo*, a cura di M. Bellonci, Mondadori, Milano 2003; e M. Bellonci, *Marco Polo*, RAI-ERI, Torino 1982 (poi Rizzoli, Milano 2012³). Sulla "novellizzazione" cfr. A. Aurelitano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Forum Editrice, Udine 2006; e J. Baetens, *La novelization. Du film au roman*, Impressions Nou, Paris 2008.

21. Già nel 1972 l'australiano Eric Porter ha realizzato il film animato *Marco Polo jr*; nel 2001 sarebbe uscito l'*anime Marco Polo. Return to Xanadu*, il cui protagonista è un lontano discendente dell'omonimo esploratore medievale.

I.2
Dante Alighieri

I.2.I. DAL POEMA VISIONARIO ALLA VISIONE DEL POEMA

Dante Alighieri, con la sua presenza, «scandisce e marca» momenti chiave della storia cinematografica italiana, e «fissa dall'inizio il ruolo di punto di riferimento assoluto, di stella polare per la creazione della via italiana al grandioso processo di traslazione della letteratura di tutti i tempi sullo schermo e di legittimazione del cinema come nuova forma di espressione artistica». Ma la *Commedia* è anche una sorta di «trama e ordito soggiacente nei diversi decenni», e il suo autore un «mentore per accedere a dimensioni altre, ora ai gironi infernali della modernità, ora a quelli del sottosviluppo e dello sfruttamento, dell'orrore e del degrado»[22]. Il "poema sacro" sostanzia i modelli narrativi di discesa agli inferi, e ancora corre a supportare moderne allegorie, a inquadrare in una luce particolare oscuri angoli della quotidianità. Come non pensare all'immaginario della prima cantica dantesca di fronte ai capolavori felliniani *La dolce vita* e *8 ½*, che non a caso sono stati definiti «i film più danteschi della storia del cinema» e il loro autore «il più rappresentativo apostolo italiano e internazionale di tutti i tempi della diffusione del verbo dantesco sullo schermo»?[23] Certo, Federico Fellini non ha mai realizzato una trasposizione cinematografica dell'opera dell'Alighieri (il progetto di portare sugli schermi un *Inferno* attualizzato non giunse in porto[24]); eppure la sua intera identità di cineasta ruota attorno alla volontà di ricreare un «momento originario» che lega saldamente a Dante tutta la sua attività: la sua passione viscerale e la sua forza visionaria sarebbero nate infatti, ha dichiarato il regista, dal fascino provato ancor bambino per il film di Guido Brignone *Maciste all'inferno*, dove l'*Inferno* è rivisitato con lo «spirito iconoclasta dei futuristi» e l'illustratore Gustave Doré «viene rifatto con la tecnica degli "anacronismi" di Ettore Petrolini»[25]. Anche Pier

22. Così G. P. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, in G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Longo, Ravenna 1996, pp. 21-8 (pp. 24-5 *passim* per la citazione).

23. Ivi, p. 21.

24. Cfr. L. Tornabuoni (a cura di), *Federico Fellini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Civiltà, Salone delle Fontane, 21 gennaio-26 marzo 1995), Rizzoli, Milano 1995, pp. 75-81. E cfr. D. Zanelli, *Con Dante ai tempi del liceo*, in Id., *L'inferno immaginario di Federico Fellini. Cose dette da F. F. a proposito de "Il Viaggio di G. Mastorna"*, introduzione di E. Biagi, Guaraldi, Rimini 1995, pp. 13-21.

25. A. Costa, *L'inferno rivisitato*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 53. E cfr. Id., *«Maciste aux Enfers»*, in E. Toulet, C. Belaygue (éds.), *Cinémémoire. 3e Festival Internatio-*

Paolo Pasolini ha scorto nel poema dantesco «una sorta di viatico culturale indispensabile»[26]: pensiamo ad *Accattone*, il suo primo film, dove si rimanda esplicitamente alla città di Dite (*If* VII-IX), e al successivo *Mamma Roma*, dove un detenuto del carcere in cui è rinchiuso il giovane protagonista decide di imparare a memoria la *Commedia* («Te ce voleva la galera pe' fatte istruì a te», lo canzonano i compagni di cella; «La so fino a pagina 105... Oggi me so' imparato pagina 104 e 105», risponde il "dantista" con orgoglio) e recita nell'infermeria della prigione, «*con pronuncia sarda*», i versi 115-116 di *If* XVIII («E mentre ch'io laggiù co' l'occhio cerco, / vidi un col capo sì di merda lordo, / che non parea s'era laico o cherco»)[27]. A Dante rimanda anche *Uccellacci e uccellini*, e non solo perché, nel corso del film, assistiamo a un «Convegno Internazionale di Dentisti Dantisti»: è l'allegoria moderna che lo costituisce a sostanziarsi dell'allegorismo di Dante. Si pensi, infine, al terribile *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: qui, all'attualizzazione politica di de Sade, soggiace l'ipotesto infernale nella struttura del film in «Antinferno» e «gironi» (delle «manie», della «merda» e del «sangue»)[28].

La fortuna di Dante al cinema si basa su un assunto paradossale: il "cieco carcere" infernale è infatti privo di una componente essenziale all'immagine, la luce; al contrario la terza cantica, tutta luce, sfugge a ogni tentativo di visualizzazione. Il *Purgatorio* sarebbe dunque l'unico mondo in grado di restare impresso su pellicola, laddove *Inferno* e *Paradiso* rendono visibili personaggi e dettagliate geografie solo attraverso la forza del *logos* (e si pensi anche al «visibile parlare» di *Pg* X 95). E nondimeno il poema visionario ha sempre suggerito una visione del poema, al punto che il suo autore, già padre della lingua italiana e a buon diritto considerato padre del cinema italiano, è diventato di quest'ultimo anche un «angelo necessario nei momenti di mutamento e di crisi»[29]. La *Commedia*, coi suoi personaggi e motivi, costituisce sin dalla nascita del cinematografo un bagaglio da cui attingere, una sorgente attraverso cui sperimentare, fornendo spunti, suggestioni e materiale per adattamenti di ogni sorta.

nale Films retrouvés-Film restaurés, Cinémathèque Française, Paris 1993, pp. 76-80; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1923-1931*, Nuova ERI, Torino 1996, pp. 271-2.

26. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, cit., p. 23.

27. Cfr. P. P. Pasolini, *Sceneggiature (e trascrizioni). Mamma Roma*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, vol. I, p. 254.

28. Cfr. M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 37-56.

29. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, cit., p. 28.

Prima di addentrarci nell'analisi di alcuni film, osserviamo che la produzione cinematografica di ispirazione dantesca può essere suddivisa in "falsificazioni", "attualizzazioni", "film sperimentali" e "parodie".

Falsificazioni

Tratto da una "diavoleria di Fantasio", ovvero Riccardo Artuffo, che a sua volta si è ispirato alla prima cantica della *Commedia*, *Maciste all'inferno* (1926) di Guido Brignone è forse la prima, efficace falsificazione dantesca. La complessa trama attinge sia alla leggenda di Faust sia al mito di Orfeo ed Euridice, ma guarda a Dante nell'accurata ricostruzione dell'inferno in cui Maciste si ritrova catapultato per esser caduto nella trappola tesagli da Barbariccia, il diavolo inviato sulla terra da Pluto per procurare nuove anime al regno di Dite. Giunto nel mondo sotterraneo, Maciste è conteso da Proserpina, moglie di Pluto, e dalla sua figliastra Luciferina. Baciato da Proserpina, l'eroe si trasforma a sua volta in demone; Barbariccia, geloso, organizza contro Pluto una rivolta che è lo stesso Maciste a sedare. Graziato da un Pluto riconoscente, che gli offre la possibilità di tornare sulla terra, Maciste viene incatenato a una roccia da Proserpina, finché la notte di Natale le preghiere del bimbo di Graziella, la ragazza che Maciste ha difeso dall'assalto di Barbariccia, non spezzeranno le catene. Nonostante i problemi con la censura, che ne ha permesso l'uscita solo dopo alcuni tagli, il film, visto in versione integrale da migliaia di spettatori già nel 1925 alla Fiera di Milano, ottiene un successo straordinario, tanto da essere sonorizzato nel 1940. «Impasto di grottesco e di sentimentale, di comico e di mirabolante», si apprezza per il «godibilissimo *pastiche* che mescola allegramente espressionismo luciferino e sensualità mediterranea»[30]. Falsificazioni sono pure *Dante's Inferno* di Ken Russell (1967), visionaria biografia del pittore Dante Gabriel Rossetti, e *La vita nova* di Edoardo Torricella (1975), «film-cabaret» di ricerca, «anarchicheggiante, autobiografico e generazionale», costruito come sorta di assemblaggio visivo e infarcito di citazioni da Petrarca, Machiavelli, Verdi e Puccini, oltre che dantesche[31]. Le vicende politiche della biografia di Dante, esiliato e costretto a provare «come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Pr* XVII 58-

30. V. Martinelli, *Filmografia ragionata*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 112. Si ricordi che *Maciste all'Inferno* è anche il titolo di un film girato da Riccardo Freda nel 1962, la cui trama, tuttavia, ha poco a che vedere con l'opera del Brignone.

31. A. Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 87.

60), eppure in grado di realizzare il miracoloso poema, ispirano *Skärseld* (*Purgatorio*, 1975) di Michael Meschke e Orhan Oguz, in cui Dante è assunto quale emblema dello scrittore d'opposizione nella contemporanea civiltà occidentale, e la narrazione dantesca fa da contrappunto alle peripezie di uno scrittore scomodo nel regno psichiatrico, tra malattia mentale e allucinazioni. Parabola sulla civiltà occidentale è infine *La divina commedia* di Manuel de Oliveira (1991), ambientato in un manicomio in cui i pazienti si credono figure bibliche e personaggi letterari. Sembra non avere alcun rapporto con il «divin poema», eppure, ha dichiarato il regista, «la dicotomia tra bene e male, tra peccato e santità, offre una chiave di lettura comune». «Se non altro», è stato osservato, «i temi agitati dietro alla bizzarria della messinscena erano alti e in qualche modo "danteschi": il peccato, la punizione, la santità, la lussuria, l'ipocrisia e la volontà di potere, oltre alla questione fondamentale: la possibilità della Resurrezione»[32]. Tra le falsificazioni va inserito anche *Dante's Inferno: An Animated Epic* (2010), di Victor Cook, Mike Disa, Kim Sang-Jin, Shuko Murase, Nam Jong-Sik e Lee Seung-Gyu: novellizzazione *anime* del *videogame* omonimo[33], ha poco a che fare con Dante e la sua opera. Il poeta è un templare che, smarritosi nella "selva oscura", scopre che Beatrice è in punto di morte e Lucifero ne reclama l'anima. Dante, che non ha mantenuto la promessa di fedeltà fatta all'amata prima di partire per le crociate, deve scendere all'Inferno per liberarla e combattere, spada alla mano, col re degli Inferi.

Attualizzazioni

In *The Comoedia* (1980) di Bruno Pischiutta l'America è la "selva oscura", Dante diventa un hippy che si aggira per i locali di New York e Beatrice una vecchia "compagna" del Sessantotto. Una dose di eroina dà avvio al viaggio attraverso i tre regni oltremondani: l'Inferno, dove appaiono le anime di Nerone, dei nazisti e di vari tiranni; il Purgatorio, luogo di incontro con Kennedy, Pasolini, Hemingway e Maria Callas; il Paradiso, dove il protagonista incontra papa Giovanni, Pablo Picasso, Charlie Chaplin, Marx, Mao e Marcuse. Nell'ambito di un progetto dantesco promosso da Channel Four e inaugurato da un film di Peter Greenaway, il cultore di filosofia medievale Raul Ruiz realizza, nel 1992, una trasposizione attualizzata dei canti IX-XIV dell'*Inferno*, ambientandoli nel

32. *Ibid.*

33. Cfr. R. Pite, *What Can We Learn from a Videogame Based on Dante's Inferno?*, in "The Guardian", UK, February 3, 2010 (http://www.theguardian.com/books/2010/feb/03/videogame-dantes-inferno).

Cile contemporaneo. Alla base del film c'è la struttura del viaggio compiuta da Dante e Virgilio, ma il primo gira in giacca e cravatta con in mano il Codice civile, il secondo in paltò. Il rapporto con la *Commedia* è tutt'altro che evidente, eppure resta sostanziale:

il testo fornisce soprattutto spunti per costruire visioni grottesche e surreali: un individuo che esce da una giara (Farinata), uomini albero e uomini foglia (forse la selva delle Arpie, ma anticipata di un canto), volti sfigurati da ferite, piaghe, ustioni (Capaneo e gli altri penitenti sotto la pioggia infuocata). Ma Ruiz [...] va ben oltre nella ricerca di situazioni mostruose e grottesche, esaspera l'iconografia infernale accumulando visioni orrende e macabre: corpi squartati, cadaveri decapitati, occhi cervelli e mani fritti nell'olio come in un ricettario cannibalesco. Un paese di sogni e di incubi, di nostalgie e di terrore[34].

Tra le attualizzazioni, infine, non va dimenticata una cospicua produzione di film animati: il primo in ordine cronologico è il cortometraggio *L'enfer* (1971) di Jean Lenica, ma è il *Dante's Inferno* (2007) di Sean Meredith l'esempio più interessante: protagoniste del viaggio sono delle marionette di carta; Dante e Virgilio attraversano una metropoli moderna e vi ritrovano tutta la violenza dei gironi infernali, popolati da uomini politici, presidenti degli Stati Uniti, papi e personaggi della cultura pop: un Inferno contemporaneo, grossolano e crudo, spietato e apocalittico, che vuole rispecchiare con sostanziale fedeltà il tragitto del poeta attraverso le tenebre, necessario per raggiungere la luce[35].

Dante (2014) di Luca Lussoso, infine, è un film indipendente in cui appare manifesto, dietro le ragioni biografiche, il tentativo di ricostruire la visionarietà della scrittura dantesca, il tormento interiore del poeta in esilio, il suo rapporto problematico e salvifico con Beatrice, con un linguaggio cinematografico più sperimentale.

Film sperimentali

L'avanguardismo dantesco fa capo al cortometraggio di Stan Brakhage, *The Dante Quartet* (1987): una reinterpretazione del "poema" in termini di visionarietà immaginativa basata su un espressionismo astratto dalle suggestioni pol-

34. Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, cit., pp. 90-1.

35. Cfr. B. Peroni, *Leggere e rileggere la "Commedia" dantesca*, Unicopli, Milano 2009, pp. 61-2. Cfr. anche M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 2 voll., Turia+Kant, Wien-Berlin 2011.

lockiane, e accompagnata dall'ipnotica e altrettanto visionaria colonna sonora di Michael Paul Surber[36]. Di tutt'altro sperimentalismo è il *TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII* (1989) realizzato da Peter Greenaway nell'ambito del ricordato progetto promosso da Channel Four, «rappresentazione del poema piuttosto che di ciò che si trova nel poema»[37]. Dante, in piano ravvicinato, recita i suoi versi; nelle situazioni non vediamo il poeta, ma ciò che egli scrive. Le anime sono nude, e nuda è Francesca da Rimini che guarda direttamente la macchina da presa. Significativo, a garanzia della storicità e della fedeltà al testo, è l'inserimento di un vero e proprio commento, con ben centotrenta "note" numerate e recitate da esperti nei vari argomenti. Le frequenti sovrimpressioni attualizzano il testo attraverso metafore e analogie: così i campi di concentramento nazisti, Mussolini a piazza Venezia o la caotica città moderna in una notte di nebbia sono il correlativo oggettivo della selva oscura. Tutto il film, secondo una tecnica cara al Greenaway dei film-libro, è un montaggio di spezzoni di documentari, film bellici e catastrofici, «animazioni delle cronofotografie di Muybrydge. Cinegiornali su Roma e il papa, riprese di incendi, maree, crolli ed effetti di esplosioni atomiche». Le sole riprese appositamente realizzate sono quelle dei dannati, «masse di uomini e donne nudi, più tristi e meditabondi che disperati, a volte immobili, a volte nell'atto di avanzare frontalmente, o di muoversi in circolo». Un film concettuale, dunque. Ma il concettualismo di Greenaway esclude anche nelle scene più infernali

ogni pesantezza "realistica", ogni abbandono al grottesco dei vari *Dante's Inferno* della tradizione anglosassone. Anzi inserisce nell'immagine parole scritte, pagine di libri e manoscritti, forme astratte e impalpabili, fiori che sbocciano, che sembrano evocare piuttosto la poesia sapienziale, astratta e metafisica del *Paradiso*. Un inferno paradisiaco insomma, o che in ogni immagine e sequenza condensa motivi delle tre cantiche, anche se per altri versi è molto fedele, con la sua ordinata scansione in canti di egual durata e, appunto, la loro lettura puntuale anche se antologizzata[38].

36. Su *The Dante Quartet* di Brakhage cfr. A. Danks, *Across the Universe: Stan Brakhage "The Dante Quartet"*, in "Senses of Cinema", CTEQ Annotations, June 2004, issue 32 (http://sensesofcinema.com/2004/cteq/dante_quartet/).

37. C. Wagstaff, *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 42.

38. Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, cit., pp. 89-90. E cfr. anche A. Taylor, *Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante*, in A. A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 145-52.

Concepito come un documento di "cinema-verità" è *La Commedia* di Amos Poe (2010), ispirato sia al capolavoro dantesco sia a *The Horse in Motion* di Muybridge: composto da oltre seimila fotografie scattate dal regista a Firenze tra il maggio e il settembre del 2009, è un viaggio in movimento dove Poe è accompagnato da Dante, i cui versi vengono letti da Roberto Benigni, Alfonso Santagata, Sandro Lombardi e Carmelo Bene. Infine, il *Dante's Inferno Animated* (2011) di Boris Acosta è un cortometraggio animato che ripercorre con sostanziale fedeltà al testo la prima cantica dantesca.

Parodie

Dell'*Inferno* prodotto dalla Roma Film nel 1914 conosciamo ben poco: suddiviso in tre atti, il film, tratto da una commedia di Franco Liberati, era presentato come «la più comica fra le comiche»[39]. In *Totò al giro d'Italia*, diretto nel 1948 da Mario Mattioli, un diavolo si reca sulla terra per tentare il professor Totò. I titoli di testa sono commentati da Dante (interpretato da Carlo Ninchi, «profilo dantesco del cinema italiano») e Nerone. Il film è un divertente «pastiche fra Divina Commedia e il concorso di Miss Italia, fra Faust e Coppi e Bartali, che rappresenta una delle più libere e spudorate appropriazioni dell'universo dantesco»[40]. Antonio De Curtis in arte Totò si ritrova catapultato in un finto inferno nel film *47 morto che parla* (1950), diretto da Carlo Ludovico Bragaglia e tratto dalla commedia omonima di Petrolini. Da un soggetto dello stesso De Curtis, Camillo Mastrocinque realizza *Totò all'Inferno* (1954), diretto in parte in bianco e nero e in parte, per le scene infernali, a colori. Antonio, disperato, si suicida. All'inferno, giunto al cospetto di Satana e Belfagor, scopre di essere la reincarnazione di Marcantonio. Dopo una serie di assurde peripezie (tra queste l'incontro con Cleopatra, già amante di Satana, nel girone dei lussuriosi), si ritrova in un locale parigino, dove diavoli travestiti da poliziotti lo arrestano. Satana lo condanna allo squartamento, ma per fortuna si tratta solo di un sogno. Sebbene ispirato a due racconti di Gogol' (*Esami di promozione* e *La morte dell'impiegato*) che nulla hanno a che vedere con Dante, *Totò e i re di Roma* (1951) di Steno e Monicelli offre una suggestiva sequenza oltremondana che, richiamandosi direttamente all'aldilà dantesco,

39. Cfr. G. Borlée, G. Casadio, G. L. Farinelli, V. Martinelli, *Schede dei film*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 127.

40. Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, cit., p. 85.

polemizza con efficace verve comica sul dramma dell'"infernale" burocrazia dell'Italia postbellica[41].

1.2.2. VITE DI DANTE

Sebbene non abbia nulla a che fare con Dante e la sua biografia, *Guelfi e Ghibellini (Wanda Soldanieri)*, breve film (299 metri) di Mario Caserini del 1910, ricostruisce in modo romanzato vicende che possono costituire un documento cinematografico del clima in cui visse il poeta: la cacciata dei Guelfi da Firenze, il loro rientro in città e i tentativi di vendetta della fazione avversa. Il nostro ricordo, del resto, va direttamente al dialogo tra Dante e Farinata in *If* X 46-51. Lo stesso Caserini, qualche anno dopo (1913), dedica un lungometraggio (735 metri) a *Dante e Beatrice*, che racconta gli amori giovanili del poeta, l'incontro con Bice Portinari, il matrimonio di quest'ultima e l'inizio della stesura della *Commedia*. Come in un tragico dramma sentimentale, la donna amata dal poeta muore fra le sue braccia.

Occorre aspettare il sesto centenario dantesco per una prima, complessa ricostruzione cinematografica della vita del poeta. Nel 1921 Luigi Sapelli (in arte Caramba) realizza infatti, su soggetto di Fausto Salvatori, *La mirabile visione*, vero e proprio colossal, girato in esterni a Firenze, Ravenna e Verona e in interni negli stabilimenti della Tespi Film. È una libera biografia divisa in due sezioni: la prima è ambientata nella "città partita", dove divampa la lotta tra Bianchi e Neri. Dante tenta di pacificare le due fazioni, ma senza successo. Durante il suo viaggio a Roma per incontrare Bonifacio VIII, Corso Donati accoglie a Firenze Carlo di Valois e decreta l'esilio del poeta, che con la figlia si reca a Verona, alla corte di Cangrande della Scala. È qui che, tra la derisione dei cortigiani, Dante incomincia a scrivere il "divin poema". Ripresa la via dell'esilio, il poeta è ospitato a Ravenna da Guido Novello, completa la *Commedia* ed è artefice della pace coi veneziani. Muore, colpito da malaria, tra le braccia della figlia. La seconda parte è suddivisa a sua volta in tre sezioni: la prima, intitolata *Amor mi mosse* (da *If* II 72), rievoca l'incontro del poeta con

41. Può essere ricordato, in questo ambito, *Deconstructing Harry* (*Harry a pezzi*, 1997) di Woody Allen, dove l'attore regista, in una divertente, onirica e suggestiva sequenza infernale, incontra il padre e fa i conti con giornalisti, avvocati e critici letterari. Non più di una nota a piè di pagina merita *La solita commedia – Inferno* (2015) di Francesco Mandelli e Fabrizio Biggio (in arte Soliti idioti), strampalata e sguaiata parodia dove i dannati sono «gli haker, gli informatici, i pornoamanti e gli indisciplinati del traffico» (cfr. M. Lenzi, *«L'Inferno» di Dante condanna i soliti idioti*, in "Il Tempo", 27 marzo 2015).

Bice Portinari; la seconda, *Anime crudeli* (*If* XXXIII 110), racconta le vicende del conte Ugolino; la terza, *Anime affannate* (*If* V 80), si rifà al canto di Paolo e Francesca. La "mirabile visione" cui si allude nel titolo non è quella di Beatrice in *Vita nova* XLII 1, bensì rimanda ad Arrigo VII di Lussemburgo, il "veltro" della profezia di *If* I 100-111, additato quale restauratore del Sacro Romano Impero. Proiettato a Roma e Milano nell'ottobre del 1921, il film scompare presto dalla circolazione, finché non viene riscoperto in piena epoca fascista: nel 1926, mutato il titolo in *Dante*, esso viene diviso in tre episodi (*Amor mi mosse* diventa *Dante e Beatrice*, *Anime crudeli* semplicemente *Il conte Ugolino* e *Anime affannate*, infine, *Francesca da Rimini*) presentati singolarmente al pubblico. Lo storico Gioacchino Volpe vi ha riscontrato echi di Giotto, Lorenzetti e Duccio di Buoninsegna. La ricostruzione è scrupolosa, nonostante alcune incongruenze cronologiche e un'eccessiva staticità ieratica. Ha osservato Francesco Savio: «Rifacendosi ai modi di un preraffaellismo esasperato e lezioso, ma nitido, coerente e consapevole, rifacendosi ai canoni della composizione pittorica e pur nella sua frigida maniera d'origine figurativa, l'opera derivava una sua vitrea, innaturale eleganza»[42].

Alla vita del poeta, l'anno seguente, dedica un importante film Domenico Gaido, che per il suo *Dante nella vita dei tempi suoi* si avvale della collaborazione di filologi, scrittori ed eruditi (Isidoro Del Lungo, Guido Biagi e Giuseppe Lando Passerini) e della consulenza iconografica di Corrado Ricci. Con una ricostruzione sontuosa e filologicamente corretta, l'opera, che viene presentata come "il più grande film italiano della rinascita" (così recitava il programma di sala del Cinema Teatro Capranica di Roma), ha una trama e una struttura decisamente complesse, poiché la narrazione biografica è posta al centro di un intreccio di storie che rappresentano episodi "reali" a cui il poeta si sarebbe ispirato. Si legge nel libretto di accompagnamento al film:

> La figura di Dante non si può pienamente comprendere se non attraverso una limpida e serena visione della sua opera. E la *Commedia* che tutti i popoli del mondo hanno chiamato divina, vive e palpita dei sentimenti e dei risentimenti dell'età in cui fu composta. Dante si conosce soltanto se ci sian noti i tempi di cui si eresse giudice morale[43].

Ed ecco che le vicende biografiche del poeta sono intervallate da diversi episodi del suo poema (fra gli altri: Bonconte di Montefeltro di *Pg* V 85-129, Paolo e Francesca, Ugolino) e da tre più complesse vicende il cui sviluppo occupa l'in-

42. Cfr., anche per la citazione, Martinelli, *Filmografia ragionata*, cit., p. 106.
43. Cit. *ibid.*

tero film attraverso montaggi paralleli e intrecci: «Protagonisti del dramma di passione e morte», leggiamo ancora nel libretto, «sono due anime in pena, che dell'età in cui vivono seguono le sorti: Coronella dei Lottaringhi e Segna dei Galigai. Protagonista del dramma cittadino è Corso Donati; protagonista del dramma politico è Dante». Il film, il più lungo sino ad allora mai realizzato in Italia (3.645 metri), si chiude con la morte in battaglia di Corso Donati e con quella di Dante, colpito da malaria durante il suo esilio ravennate mentre cerca di scongiurare la guerra coi veneziani. Accolto con freddezza da pubblico e critica («il cuore, il sentimento, rimangono inerti e non paghi, sempre in attesa di qualcosa che non c'è», scriveva Giuseppe Lega in "La Vita cinematografica", mentre la recensione apparsa nella "Rivista cinematografica" parlò di film «farraginoso»), *Dante nella vita dei tempi suoi* subisce la stessa sorte della *Mirabile visione*: impropriamente spezzettato, è stato distribuito a episodi come sussidio didattico per scuole, collegi e sale parrocchiali[44].

Per una nuova biografia dantesca occorre aspettare il settimo centenario della nascita del poeta: è del 1965 la *Vita di Dante* realizzata in tre puntate per la televisione da Vittorio Cottafavi e sceneggiata da Giorgio Prosperi, con protagonisti del tutto svincolati dall'iconografia ufficiale: Giorgio Albertazzi interpreta Dante, Loretta Goggi veste i panni di Beatrice. Se è vero che Cottafavi ha voluto realizzare «un Dante provocatorio ma forse più vicino alla realtà della storiografia ufficiale», togliendogli «l'alloro e il lucco» e restituendogli «le armi di Campaldino»[45], d'altro canto il risultato – che pure riempie di amara nostalgia per un certo modo di concepire il servizio pubblico televisivo – risulta poco convincente e tutt'altro che fedele nella scenografia («più evocativa che realistica»[46]). Resta nondimeno significativo l'impegno di restituire al grande pubblico con sostanziale esattezza storiografica la biografia del poeta, nell'alternanza di documentarismo ed episodi sceneggiati (dedicati rispettivamente a tre temi: l'amore, il valore e la salvezza). Efficace, senza dubbio, è la rilevanza accordata agli aspetti politici della vita di Dante: la battaglia di Campaldino, la lotta tra Bianchi e Neri, il priorato del poeta, i personaggi di Corso Donati e Bonifacio VIII (Claudio Gora), col quale Dante si scontra personalmente.

Quella di un Dante esoterico è una lunga tradizione che, in età moderna, va fatta risalire almeno agli studi di René Guenon, col suo *L'esoterismo di Dante*

44. Cfr., anche per le citazioni, N. Mazzatinti, *Note sulla ricostruzione di Dante nella vita dei tempi suoi*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., pp. 93-101.

45. La citazione in Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, cit., p. 85.

46. Così A. Grasso, *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano 1996, p. 836.

(1925), e a quelli di Luigi Valli, che in *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore* (1928) sostiene che il linguaggio dantesco dissimula abilmente il reale pensiero del poeta, il quale invece si manifesterebbe nel gergo settario dei Fedeli d'Amore. E così, dietro la *Vita nova* e il "poema sacro", si celerebbe un filo occulto che attraverso la vichiana *antiquissima italorum sapientia*, la cabala e influssi orientali giungerebbe ai misteriosi Rosa+Croce. Queste idee, parzialmente riprese da una studiosa del calibro di Frances A. Yates nel suo *Shakespeare's Last Plays. A New Approach* (1975), sono alla base del recente film biografico sull'Alighieri di Louis Nero, *Il mistero di Dante* (2014), con F. Murray Abraham nei panni del poeta. Attraverso un'indagine suffragata da interviste a scrittori, artisti e intellettuali e affiancata da inserti con brani della *Commedia* "visti" dal regista, *alter ego* dantesco, il film vuole essere un viaggio nel "quarto livello" (quello segreto) del poema per giungere, tra Ordini di Cavalleria, numerologia pitagorica e fascinazione rosacrociana, a un incontro con gli eredi potenziali dei Fedeli d'Amore. Più che a Dante e alla sua opera, tuttavia, si guarda direttamente a Guenon, alla cui figura, come a quella del filosofo arabo Ibn Arabi, si ispira evidentemente il personaggio di Murray Abraham.

1.2.3. TRA DANTE E GUSTAVE DORÉ: L'*INFERNO* ALL'EPOCA DEL MUTO

È Dante stesso ad annunciare l'imminente uscita di un film sull'*Inferno*; o meglio, per lui, Theo ossia Gustavo Lombardo, autore del poemetto burlesco *La Divina Visione* apparso nella rivista "Lux" da lui diretta nell'ottobre del 1910[47]:

> La Commedia interamente
> io vidi riprodotta al naturale
> come sgorgata m'era dalla mente.

È l'inizio di un'abile campagna promozionale, «lunga e colorita»[48], che nel presentare l'opera cinematografica di prossima uscita sulla prima cantica dantesca insisteva, fra l'altro, sul suo valore didattico-pedagogico[49].

47. Theo, *La Divina Visione*, in "Lux", III, 67, 16 ottobre 1910, p. 5.

48. Così A. Costa, *L'«Inferno» rivisitato*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 47.

49. «Negli aspetti più pittoreschi di questo incontro tra la nascente industria cinematografica e il più celebre poema delle patrie lettere», ha osservato Costa, «si trovano già alcuni dei caratteri originali del rapporto tra cinema e letteratura in Italia: un intreccio inestricabile di fiuto imprenditoriale, inventiva e vocazione pedagogica; una strategia di sfruttamento intensivo di un repertorio letterario di effetto sicuro rivestita di pedagogia umanistica» (ivi, p. 48).

Realizzato in due tempi (il primo negli interni del teatro di posa allestito dalla società SAFFI-Comerio, poi Milano Films – la stessa che già nel 1908, nell'intento di nobilitare il cinematografo e valorizzarne le potenzialità artistiche e culturali, ha promosso la trasposizione in immagini dei manzoniani *Promessi sposi* –; il secondo in esterni nella Gugna meridionale, nei laghetti di Mondello, sul lago di Como, ad Arenzano presso Genova e nel letto di un torrente disseccato a Carinate, nella tenuta del conte Arnobaldi), l'*Inferno* è il risultato della collaborazione di tre abili dilettanti: il professor Adolfo Padovan, di origine veneta, già autore di numerosi saggi tra cui *L'uomo di genio come poeta* (1904) e *Le origini del genio* (1908), apparsi entrambi per Hoepli[50]; il direttore artistico Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro, nobile di origini napoletane che dal 1908 ha lasciato la sua carriera di attore teatrale per dedicarsi alla cinematografia. Nel 1911 De Liguoro ha già alle spalle diversi film, tutti realizzati per la Saffi-Comerio, tra i quali *Marin Faliero, doge di Venezia* (1909), *Gioacchino Murat. Dalla locanda al trono* (1910), *L'Odissea* (1910) e *Edipo re* (1911). L'*Inferno* è il primo vero colossal della storia del cinema italiano: costato oltre 100.000 lire, la più alta cifra mai raggiunta al tempo, tocca per la prima volta i 1.200 metri di pellicola ed è la prima opera cinematografica italiana a fare il giro del mondo, tanto da incrementare ovunque le vendite della *Commedia*.

La sera di mercoledì 1° marzo 1911 la folla accorse numerosa al Teatro Mercadante di Napoli, dove si proiettava la prima del film: la campagna pubblicitaria aveva attratto anche quella fascia di pubblico generalmente restia ad accogliere uno spettacolo che sino a quel momento era destinato al divertito stupore del basso popolo. Tra gli spettatori: Roberto Bracco, Eduardo Scarfoglio, Benedetto Croce e Matilde Serao. Quest'ultima scrisse al quotidiano partenopeo "Il Giorno" per fare una sorta di "ammenda":

Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior com-

50. Cfr. T. Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario bio-bibliografico*, Rovito, Napoli 1922, p. 249; *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Formiggini, Roma 1928, p. 362; D. Cinti, *Dizionario degli scrittori italiani classici, moderni e contemporanei*, Sonzogno, Milano 1939, p. 183.

mento grafico al Divino poema, questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré[51].

Il riferimento a Gustave Doré non è certo casuale: è sulle sue incisioni che si basa figurativamente il film, che così entra prepotentemente, sotto l'egida di Dante e del suo più importante illustratore, «nella cultura liberty e simbolista», celebrandone lo spirito «in funzione antirealistica e antinaturalistica» e chiedendo «una piena legittimazione artistica e culturale del cinema in nome proprio dell'autorità di Dante»[52].

L'opera, che ha l'ambizione di rappresentare tutti i trentaquattro canti infernali, si sviluppa in tre parti e 54 scene, e ha un procedimento lineare che tuttavia viene spezzato da *flashbacks* – veri e propri film nel film – che illustrano le vicende di Paolo e Francesca, Pier delle Vigne e Ugolino; ogni scena fornisce il sunto narrativo citando spesso interi passi della prima cantica (il testo segue la fortunata edizione di Giovanni Andrea Scartazzini). È stato osservato che ampiezza e coerenza dell'impianto strutturale «ne fanno davvero un primo, importante saggio di quello che il cinema stava diventando, entrando nella nuova, inedita dimensione del lungometraggio»:

In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, l'*Inferno* sia una antologia di effetti speciali, dei trucchi più noti e sperimentati usciti da quello straordinario laboratorio che era stato nei primi anni del secolo lo studio di Georges Méliès: trucchi che il "direttore tecnico" Emilio Ronsarolo ha saputo padroneggiare nella maggior parte dei casi con ottimo mestiere. Tutto il film è costellato di doppie (e perfino quadruple) esposizioni, di sovrimpressioni per ottenere l'apparizione o la scomparsa di personaggi [...], o le trasformazioni a vista di uomini in animali e viceversa[53].

Talvolta – ma forse è la distanza temporale a dare quest'impressione – l'opera sembra ricordarci l'origine del cinematografo come spettacolo da baraccone, con una successione di *mirabilia* e *monstra* (diavoli che partono all'improvviso in volo sospesi a corde, corpi privi di arti, con Bertrand de Born che regge in mano la sua testa mozza, mentre il gigante Anteo – certo senza darci l'impressione di «riguardar la Carisenda / sotto 'l chinato, quando un nuvol vada / sovr'essa sì, ched ella incontro penda» – depone «al fondo che divora / Luci-

51. L'articolo apparve, anonimo e col titolo *Il grandioso successo della «Divina Commedia» della «Milano Films» al R. Teatro Mercadante*, anche in "Lux", IV, 87, 5 marzo 1911, p. 2.

52. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, cit., p. 25.

53. A. Bernardini, *L'«Inferno» dantesco nel cinema muto italiano*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 31.

fero con Giuda» – *If* XXXI 136-138; 142-143 – due evidenti statuine, e il «faccione di Lucifero che mastica Giuda [...] può far ricordare quello grottesco della luna nel *Voyage dans la lune*, 1902, di Méliès»); eppure, ha osservato Aldo Bernardini, «siamo ben lontani dalle fantasie *naïves*, carnevalesche e plebee del mago di Montreuil»:

Qui il *truquage* non è al servizio di uno svagato gioco fantastico, o del grottesco, dato che si avverte invece costante lo sforzo di rendere questa evocazione dell'*Inferno* dantesco, in qualche modo, verosimile, e il trucco dovrebbe soprattutto servire ad accrescere l'orrore[54].

Per Brunetta, anzi, «tutto l'immaginario della cultura dell'illusionismo e dei racconti di fiabe che aveva dominato il primo decennio» di storia del cinematografo «venne spazzato via dall'apparizione dell'*Inferno* di Bertolini e Padovan»[55].

Gustavo Lombardo, concessionario per tutto il mondo del film (che negli Stati Uniti era presentato come «the most wonderful moving picture yet produced without exception»[56]), ottenne già nel 1909 (dopo la presentazione dell'opera, ancora in corso di riprese e col titolo *Saggio del Poema dantesco*, al Concorso internazionale di cinematografia di Milano) un altro autorevole avallo: quello della Società Dante Alighieri. Fondata nel 1889 allo scopo di «tutelare e diffondere la lingua e la cultura italiane nel mondo» (così recita il suo statuto) e patrocinata da autorevoli esponenti della cultura e della politica del tempo (fra cui Giosuè Carducci), la Dante scorse nel film un utile strumento per perseguire i suoi fini, e ne assunse presto la committenza, rivendicata nei libretti di accompagnamento alla pellicola. Per Lombardo e i registi dell'*Inferno* non si trattava solo di prestigio, ma anche e soprattutto di una precisa assunzione di responsabilità morale e politica. Politica perché, proprio nell'anno del giubileo della patria, il "marchio" della Società, oltre che sottolineare la funzione didattico-pedagogica dell'opera (spesso proiettata dopo *lecturae Dantis*), le conferiva una precisa finalità propagandistica. La stessa che, nel 1896, la Dante aveva voluto caldeggiare commissionando allo scultore Cesare Zocchi una statua del sommo poeta da collocarsi a Trento, città simbolo dell'Italia irredenta. E il pubblico degli irredentisti, che assiste alla proiezione dell'*Inferno* nelle varie città imbandierate di tricolori, applaude entusiasta alla vista dell'ultimo

54. Ivi, p. 32.
55. Brunetta, *Padre Dante che sei nel cinema*, cit., p. 26.
56. Cfr. "The Moving Picture World", XIII, July-September 1912, p. 101.

quadro del film: la statua di Zocchi con sotto la scritta "Onorate l'altissimo Poeta", seguita dall'ultimo verso della poesia che Carducci aveva scritto per celebrare l'inaugurazione del monumento l'11 ottobre 1896: «Ed or s'è fermo, e par ch'aspetti a Trento». E così Dante tornava ad assumere quella dimensione politica che il Risorgimento, da Foscolo e Mazzini allo stesso Carducci, gli aveva voluto conferire. Proprio per evitare ogni possibile strumentalizzazione, la censura nel 1914, alla vigilia della Grande Guerra, impose l'eliminazione del quadro finale.

L'opera di Bertolini, Padovan e De Liguoro vanta un ulteriore primato: gli autori infatti iscrissero l'*Inferno* al Registro pubblico generale della proprietà intellettuale, ottenendo per la prima volta il *copyright* per un film. Tuttavia questa misura cautelare non impedì che alcuni mesi prima uscisse sugli schermi un altro *Inferno*, prodotto dalla Helios Film, piccola società di Velletri, e diretto da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo. Ha ricordato di recente Mereghetti:

Sembra la storia di Davide e Golia. Da una parte una grande casa di produzione cinematografica, che impiega tre anni per lanciare sul mercato un colossal come fino ad allora non si era mai visto. Dall'altra una piccola società di provincia, che brucia sul tempo la concorrenza e invade il mercato con un film di argomento analogo, ovviamente meno costo e ambizioso, ma capace di conquistare le platee di mezzo mondo [...]: un film molto più corto, molto più economico (ottomila lire il budget dichiarato), ma capace di arrivare prima sul mercato e quindi di sfruttare l'attesa creata dai concorrenti[57].

La prima proiezione del breve film Helios, nel gennaio 1911, ottenne gli sperati consensi: «In questi giorni suscita grande interesse l'*Inferno* della Helios. Tanto che se ne chiese con insistenza una ripetizione, alla quale il proprietario [del cinema Lux] acconsentì, appagando il desiderio di tutti»[58]. A Lombardo non restò che minacciare gravi sanzioni (tanto più che la Helios riscuoteva successi anche in Francia, Spagna, Germania e Stati Uniti), «ma il risarcimento sarebbe arrivato solo col tempo, quando le indubbie qualità del film lungo l'avrebbero avuta vinta su quelle del concorrente corto»[59].

Anche Busnengo e Berardi si ispirano alle incisioni del Doré (sarà una costante dei film sull'*Inferno* ancora nei decenni a venire), sebbene si nota

57. P. Mereghetti, *Una Francesca sexy nell'«Inferno» di celluloide del 1911. Un sorpresa. Il produttore ricco bruciato sul tempo da quello povero*, in "Corriere della Sera", 9 luglio 2004.

58. "La Vita cinematografica", II, 87, 5 marzo 1911; cit. in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*, vol. III, parte II, Nuova ERI, Torino 1996, p. 249.

59. Mereghetti, *Una Francesca sexy nell'«Inferno» di celluloide del 1911*, cit.

forse, nella plasticità dei corpi in movimento, una maggiore attenzione alla tradizione pittorica rinascimentale. I 400 metri di pellicola comprendono 25 quadri e 18 didascalie (significativa la preponderanza dei primi sulle seconde), e illustrano solo le «principali, e più cinematografabili visioni»[60] della prima cantica. Numerosi gli errori filologici, non solo relativi ai buchi fra i canti, resi necessari dall'impossibilità di rappresentare in un corto i 34 canti danteschi. Dopo il breve quadro dello smarrimento di Dante nella «selva oscura» (canto I), assistiamo all'apparizione di Beatrice nel Limbo per sollecitare Virgilio a correre in soccorso del pellegrino (II 43-74). C'è poi l'incontro fra i due sommi poeti (I 61 ss.), con la lacuna delle tre fiere. Seguono: la barca di Caronte e lo svenimento di Dante (III 70-136); l'episodio di Paolo e Francesca (V 73-108), col racconto della seconda in *flashback* (V 109-142; ma è assente il libro "galeotto", cui si dava ampio spazio nell'*Inferno* milanese); segue, posticipato, il giudizio di Minosse (V 1-24); scompaiono Pluto e i prodighi: solo gli avari, stando alla didascalia, voltano «pesi per forza di poppa» (VII 16-66), come pure sono assenti Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti nel quadro degli eretici (X) e la tomba di papa Anastasio del canto XI 1-12, ben evidenziata nell'altro film; bestemmiatori e usurai, puniti sotto fiamme ardenti (XIV-XVI) sono accomunati nella pena (si tace dei sodomiti del canto XV); agli adulatori (XVIII) succedono in breve i simoniaci (XIX), che tuttavia diventano epicurei, con la scomparsa di qualsiasi riferimento alla simonia ecclesiastica; Ulisse e Diomede (XXVI) vengono puniti per il "tradimento" verso i Troiani, e non si fa alcun cenno al «folle volo» (del resto, anche nell'opera di Bertolini, Padovan e De Liguoro l'episodio è notevolmente ridimensionato); ai seminatori di discordia e Pier da Medicina (XXVIII 64-90) succedono i giganti (XXXI) e il conte Ugolino (con un breve, secondo *flashback*). Il film si chiude con Lucifero, che coi denti «a guisa di maciulla» mastica Giuda (XXXIV 55 ss.). È la didascalia, infine, a informarci che Dante e Virgilio escono «a riveder le stelle».

1.2.4. LE ALTRE CANTICHE

Nella campagna pubblicitaria statunitense, Lombardo avvertiva gli spettatori di stare attenti alle frodi («beware of fraud») e guardarsi da ogni scadente imitazione («shoddy imitation») del suo *Inferno*. Di lì a breve Stephen Bush rincarava la dose, definendo il film della Helios «a clumsy imitation» del ma-

60. Così un comunicato della Helios, citato *ibid.*

gnifico prodotto della Milano Films[61]. E tuttavia, rivalità a parte, le due opere "infernali" avevano riscosso Oltreoceano un gran successo di pubblico, al punto che un articolista del "Moving Picture World" si compiaceva che anche il grande pubblico statunitense avesse finalmente conosciuto Dante, prima noto solo a pochi o lasciato negli scaffali impolverati di qualche libreria. Gli studenti, finita la lettura del poema e visionatone i film, avrebbero desiderato di tornare al cinematografo per assistere anche all'adattamento delle altre due cantiche[62].

A captare il desiderio, questa volta, è la Helios Film, che sul finire del 1911 realizza una versione del *Purgatorio*, mentre di lì a breve, su sollecitazione degli stessi produttori, la Psiche Film di Albano Laziale incomincia le riprese del *Paradiso*. L'articolista del "Moving Picture World" ne era entusiasta: alcune scene del *Purgatorio* erano, a suo dire, addirittura superiori a molte dell'*Inferno* della Milano Films. Il cambiamento radicale del *Paradiso*, tanto diverso da poter credere a stento che fosse stato realizzato dagli stessi produttori, non era certo dovuto alla scarsa qualità del prodotto, anzi: i registi avevano mostrato una qualità ancor maggiore, e le differenze profonde andavano additate alla diversità delle due cantiche, l'una così terrena, l'altra invece di travolgente vastità («overwhelming magnitude») e tanto astratta da costringere i *metteurs-en-scène* a un ingente lavoro di ricostruzioni in studio: l'arduo compito era stato condotto a termine con sicurezza («boldness») e un coraggio degno di ammirazione[63].

Il *Purgatorio* (uscito in Francia col titolo *Le Purgatoire*, in Germania *Das Purgatorio-Fegefeur*, in UK *Dante's Purgatorio*; in USA, uscito assieme con la terza cantica, *Paradise and Purgatory*) è diretto ancora da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo. Purtroppo il film, come pure il *Paradiso*, è ormai perduto, e non ci resta che leggere quanto è riuscito a ricostruire Martinelli:

Giuseppe Berardi, che ne è il factotum, se ne assume, coadiuvato dall'operatore Arturo Busnengo, sia la regia che l'interpretazione di Dante mentre ad Armando Novi viene affidato il ruolo di Virgilio. In effetti, libro alla mano, Berardi racconta di come Dante e Virgilio, dopo aver incontrato Catone Uticense, giungano in barca sulle rive del Purgatorio; ed in una serie di *lever de rideaur* appaiono il poeta mantovano Sordello, i

61. S. Bush, *Dante's Inferno (Helios)*, in "The Moving Picture World", XI, January-March 1912, p. 23.

62. *Purgatory and Paradise. A New For-Reel Subject from Dante's Divina Commedia Secured by Superior Feature Film Co. of New York*, in "The Moving Picture World", XII, April-June 1912, p. 31.

63. *Ibid.*

principi che ritardarono il pentimento dei loro peccati fino al punto di morte, una donna senese uccisa dal marito, ed altri. Il clou di questo viaggio, a giudizio di tutti i recensori, è il sogno di Dante, il quale, per toccare i vari gironi, si vede trasportato da un'aquila d'oro. [...] Nel *Purgatorio*, lungo i settecento metri della proiezione e in successione rapida, [...] si susseguono i superbi, gli accidiosi, gli iracondi, gli avari, i golosi, i lussuriosi. [...] Dopo le fiamme del settimo girone, i Poeti entrano nel Paradiso terrestre e, dopo l'incontro con Matilde Contessa di Toscana, altro prodigio, il carro trionfale tirato da un grifone, con le sette donne rappresentanti altrettante virtù, e quindi, l'apparizione di Beatrice. Il film termina con Dante che si immerge nelle acque lustrali dell'Eunoè, che lo purificano, preparandolo, come recita l'ultima didascalia, «a salire sulle stelle»[64].

Sostanzialmente positive tutte le recensioni (di «rugged grandeur» parla il "Bioscope" di Londra, di «exécution admirable» "Le Courier Cinématographique" di Parigi; secondo l'"Erste Unternationale Film-Zeitung" addirittura «il *Purgatorio* supera tutti»: «Das Fegefeuer übertrifft alles»). Voce fuori dal coro, Alberto A. Cavallaro, nella "Vita cinematografica", senza mettere in dubbio «il nobile scopo» che animava coloro che si erano «accinti ad un'impresa sì ardua», affermava che «certi colossi» avrebbero dovuto «essere sacri e non profanati da alcuno». Come che sia, il successo fu ampio, e appena un mese dopo la Ambrosio annunciava un suo *Purgatorio*, ritirato dopo che, alla prima visione privata, Gualtiero I. Fabbri nella "Cinematografia Italiana ed Estera" lo definì una «polentina purgatoriesca»[65].

Noto anche col titolo *Visioni dantesche*, il *Paradiso* della Psiche Film, presentato in Inghilterra come «la meraviglia del ventesimo secolo», è ancor meno conosciuto: anche il regista resta anonimo (forse Giovanni Pettine, accreditato però quale sceneggiatore). Quanto alla *mise en scène*, ci affidiamo alla ricostruzione di Vittoria Colonnese Benni:

Dante sale dal Paradiso terrestre alla sfera del fuoco. Nel cielo della Luna incontra Piccarda Donati. Attraversa la sfera di Mercurio e incontra Giustiniano. Sul cielo di Venere incontra Carlo Martello, che parla del Vespro Siciliano. Dante incontra Cunizza da Romano, sorella del tiranno Ezzelino, e Folchetto da Marsiglia. Questi mostra al poeta l'anima di Raab, emblema della vittoria di Giosuè in Terrasanta. Nel cielo del Sole incontra san Tommaso, che gli parla della vita di san Francesco. Il poeta attraversa due sfere di vivida luce. Le anime dei beati formano una Croce nel cielo di Marte. Cacciaguida, antenato di Dante, gli racconta come lottò per Cristo nella seconda crociata.

64. Martinelli, *Filmografia ragionata*, cit., p. 109.
65. *Ibid.* per le citazioni.

Le anime dei beati formano parole di ammonimento, poi i contorni di un'aquila. Nel cielo di Saturno le anime splendenti salgono e scendono sui gradini di una luminosa scala celeste. Dio, circondato da angeli e cherubini. Dante vede la gloriosa «Vergine e madre» nell'Empireo[66].

1.2.5. DANTE *MÉLO*

L'interesse che il cinematografo, sin dagli albori, rivolge alla *Commedia* è indubbiamente significativo, sebbene si concentri su un nucleo ristretto di personaggi: due "infernali", con Francesca da Rimini (sette film) e il conte Ugolino (un film), uno del *Purgatorio*, ovvero Pia de' Tolomei (tre film).

Two Brothers di William V. Ranous (USA, 1907, poi riedito l'anno seguente), riassume in sintesi quanto Dante racconta in *If* V 88-138, integrandolo con la *Francesca da Rimini* di Lawrence Barrett (1870); lo stesso farà, nel 1910, il fortunatissimo film di James Stuart Blackton (conosciuto in Italia col titolo *Lancillotto dei Malatesta*). Ai versi danteschi guarda invece più da vicino la *Francesca da Rimini* di Mario Marais (1908), prima versione nazionale della vicenda che secondo il recensore di "Cine-Fono" riuscì «meravigliosamente bene»; il film omonimo di Ugo Falena (1910), che sfrutta la fama dell'attrice Francesca Bertini, si segnala invece, soprattutto, per la fedeltà a quella che Francesco Torraca definì «ultima novella» del Boccaccio, ovvero la versione che della vicenda di Francesca ha lasciato con commossa indulgenza il Certaldese nelle *Esposizioni sopra la Commedia*, L.XXI 97-99:

Al tempo dato, venne in Ravenna Polo, fratello di Gian Ciotto, con pieno mandato ad isposare madonna Francesca. Era Polo bello e piacevole uomo e costumato molto; e, andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una delle damigelle di là entro, che il conoscea, dimostrato da uno pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee esser vostro marito. – E così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontanente in lui puose l'animo e l'amor suo. E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimino, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al dì delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udii dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto

66. Cfr., anche per un approfondimento e la bibliografia, V. Colonnese Benni, *The Helios-Psiche Dante Trilogy*, in Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, cit., pp. 51-73.

fizione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse[67].

Amor ch'a nullo amato (1917) di Edoardo d'Accursio, primo lungometraggio sulla vicenda, guarda al testo dantesco attraverso il filtro del melodramma del tardo Ottocento; lo stesso dicasi di *La bocca mi baciò tutto tremante* (1919) di Ubaldo Maria Del Colle, opera presentata come film di «brucianti passioni, di amori che non conoscono freni, di una vita consumata in dissolutezze»[68], e della *Francesca da Rimini* (1922) di Mario Volpe e Carlo D'Albani.

Il numero di pellicole sugli infelici amanti del V canto dell'*Inferno* giungono a otto, se vi comprendiamo l'attualizzazione che il maestro del cinema statunitense David W. Griffith ha realizzato col suo *Drums of Love* (1928), conosciuto in Italia col titolo *La legge dell'amore*. La vicenda, presentata come vero e proprio *exemplum*, è ambientata nell'America Latina del XIX secolo e ha per protagonista la principessa Emanuela: questa, dopo aver scoperto che il padre è in rovina, decide di soccorrerlo sposando il duca Cathos de Alvia, gobbo e deforme, pur amandone ricambiata il fratello Leonardo. I due amanti, la cui relazione precede il matrimonio, continuano a vedersi in segreto, finché Cathos, avvertito dal buffone di corte Bopi, non scopre il tradimento e si vendica pugnalando i due infedeli. In una versione con *happy ending* Cathos e Bopi si uccidono a vicenda, ma prima di morire il duca perdona gli amanti.

Poco sappiamo della prima trasposizione del *Conte Ugolino*: alcune fonti accreditano la regia a Giuseppe De Liguoro (uno dei tre autori dell'*Inferno* della Milano Films, qui anche attore nei panni del protagonista) e datano il film al 1908; altre, che posticipano la pellicola all'anno seguente, ne danno la paternità a Giovanni Pastrone[69]. Il protagonista diventa un personaggio negativo, e il regista si affretta a raggiungere il macabro finale dove Ugolino si trasforma subito in un «assassino cannibale»[70] (chiara dunque l'interpretazione dell'ambiguo «poscia, più che 'l voler, poté 'l digiuno» di *If* XXXIII 75). Ce ne resta una recensione tutt'altro che edificante, a firma Jane, apparsa in "Lux" del 7 giugno 1909:

67. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Mondadori, Milano 1994, vol. I, pp. 315-6.

68. Cfr. Borlée, Casadio, Farinelli, Martinelli, *Schede dei film*, cit., p. 128.

69. Cfr. ivi, p. 123; Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, cit., p. 240; http://www.danteeilcinema.com/sito/?p=798.

70. Martinelli, *Filmografia ragionata*, cit., p. 113.

Sarebbe mai Dante l'autore di quel succedersi di scene ridicole e impasticciate col criterio d'un saldatore di scarpe a cui hanno dato il nome del *Conte Ugolino*? Se il manifesto non lo dicesse, se non s'interpretassero delle terzine dantesche, chi avrebbe mai pensato che quelle mummie gesticolanti avessero qualche infinitesimo legame con la scena più drammatica e sublime della *Divina Commedia*?[71]

A Mario Caserini si deve invece la prima trasposizione di *Pg* V 130-136: la sua *Pia de' Tolomei* del 1908, che esce in Germania col titolo *Eine Falsche Anschuldigung*, si sviluppa in diciotto scene. Ancor meno sappiamo del film omonimo di Gerolamo Lo Savio, apparso nel 1910. I bollettini delle case di produzione lasciano intendere che entrambe le versioni, ormai perdute, seguivano "pedissequamente" la vicenda popolare a tutti nota; nel film di Caserini, tuttavia, Nello, appresa l'innocenza della moglie Pia, corre a liberarla ma giunge in ritardo mentre è già in corso il funerale della sventurata; nell'altro la donna muore tra le braccia del marito dopo averlo perdonato per l'ingiustizia subita[72]. Ben più complesso è il lungometraggio (1.900 metri) sceneggiato e diretto nel 1921 da Giovanni Zannini, che per ricostruire la vicenda storica della protagonista – non potendo contare sull'epigrafico ritratto dantesco – ricorre alle fonti degli antichi commentatori della *Commedia*. Ecco la sinossi[73]:

Raganello della Pietra domina in Siena. Battute le truppe dei Tolomei, minaccia di uccidere i soldati prigionieri se non otterrà in sposa Pia, figlia di Tolomeo. Benché innamorata di Ghino di Tacco, Pia, per salvare i soldati, sposa Raganello. Quando Ghino tenta di rapirla, Pia decide di non seguirlo per non venir meno al giuramento fatto. Raganello invece, anche su istigazione di un'altra donna, crede che Pia l'abbia tradito e la fa rinchiudere in una torre dove la sventurata morirà di malaria.

Con l'avvento del sonoro, il cinema "dantesco" resta fedele ai personaggi di quella che è ormai anche una sua tradizione: ed ecco due versioni di Paolo e Francesca (1949 e 1971), una del conte Ugolino (1949), due di Pia de' Tolomei (1941 e 1958).

Il primo film in ordine di uscita è *Pia de' Tolomei* di Esodo Pratelli, che torna a porre domande sulla morte di Pia. Stando a Dante («Siena mi fe', disfecemi maremma. / Salsi colui che inanellata pria // disposando m'avea con la sua gemma») è difficile dare una risposta, mentre le fonti parlano dell'esecuzione da parte di un sicario inviato dal marito, secondo alcune perché geloso,

71. Jane, *Il diritto d'autore e il cinematografo*, in "Lux", I, 7, giugno 1909, p. 10.
72. Cfr. Martinelli, *Filmografia ragionata*, cit., p. 114.
73. La ricaviamo da Borlée, Casadio, Farinelli, Martinelli, *Schede dei film*, cit., p. 145.

secondo altre per esser libero e convolare a seconde nozze. Ora Pratelli offre una spiegazione diversa, certo più melodrammatica ed «efficace per il genere popolare del film costruito secondo un filone letterario che pone le radici nel romanzo d'appendice dell'Ottocento»[74]: Pia, infatti, si toglie la vita per sfuggire alle insidie di Ghino di Tacco e restare pura per il marito. È proprio Ghino a costruire le false prove dell'adulterio della donna, invitando Nello ad assistere all'incontro segreto fra Pia e il fratello Piero, bandito da Siena e in cerca di aiuto, e facendogli credere di essere di fronte a un convegno amoroso. Ricevute le prove dell'innocenza della donna, Nello si precipita al castello della Pietra in Maremma dove l'ha fatta rinchiudere: ma è troppo tardi, e riesce soltanto a raccogliere l'ultimo sospiro di Pia. Poco da dire invece sull'adattamento a colori di Sergio Grieco, dove resta invariato il suicidio della donna ma si invertono le parti fra i due protagonisti rivali: ora è Ghino a tentare di sottrarre Pia dalla prigione in cui l'ha seppellita il tiranno signore di Siena, ma al suo arrivo la sventurata si è ormai gettata dalla torre.

Paolo e Francesca di Raffaele Matarazzo è un ottimo esempio per osservare come gli episodi danteschi, attraverso la tradizione dei commentatori, si contaminino, adattati per il cinematografo, prima con «modelli psicologici rinascimentali», poi, soprattutto negli anni Quaranta, con le strutture tipiche del melodramma ottocentesco[75]. In effetti la logica *mélo* del film – che del resto non guarda a Dante ma al Boccaccio delle *Esposizioni* – sta nell'accentuazione del lato sentimentale e tragico della vicenda, raccontata per un pubblico popolare abituato ai *feuilletons* di fine XIX secolo. Francesca sacrifica la sua felicità al bene del suo popolo spossato dalla guerra, sposa lo sciancato Gianciotto, particolarmente crudele nella sua rozza violenza raramente temperata dai momenti di dolcezza verso la sposa, mentre Paolo ricalca gli schemi dell'eroe romantico, disposto alla sottomissione per un ideale superiore ma non abbastanza forte per resistere alle tentazioni del libro "galeotto". Si possono scorgere nella narrazione anche suggestioni shakespeariane: motore della vicenda è in effetti l'astrologo di corte, uno Jago che fomenta la gelosia di Gianciotto/Otello spingendolo all'omicidio. Il film omonimo di Gianni Vernuccio attualizza invece la vicenda, puntando sulla drammatica tensione affettiva di due fratelli – Giovanni e Paolo Malatrasi – di carattere e personalità opposti, entrambi innamorati della bella Francesca Podesti.

74. G. Casadio, *Personaggi danteschi nel cinema degli anni Quaranta*, in Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., p. 78.

75. Cfr. C. Wagstaff, *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, ivi, p. 35.

Il conte Ugolino di Riccardo Freda ricorre di nuovo al melodramma per raccontare la nota vicenda. Ugolino è un uomo rude e volgare, ma è onesto. L'accusa di tradimento (la sconfitta della flotta pisana alla Meloria è provocata da Ruggeri, che invia al conte l'ordine di non intervenire anziché quello concordato di attaccare, e poi fa distruggere da un complice la falsa missiva) è un evidente pretesto per eliminarlo. Fortebraccio, appresa la condanna di Ugolino, corre alla torre dei Gualandi per liberarlo dalla prigionia, mentre il pontefice dà il via libera all'arresto di Ruggeri, smascherato dalla figlia del protagonista Emidia. «Sono i tempi del finale», a ogni modo, a non coincidere «con la realtà storica»:

Ugolino fu rinchiuso nella torre non i giorni necessari per morire d'inedia, ma dal luglio 1288 fino al marzo 1289; quindi solo dopo otto mesi di prigionia fu lasciato morire di fame. Ma su questo Freda sorvola. In quanto poi al raccapriccio di Dante nel descrivere il suo incontro infernale con Ugolino e il racconto che questi fa dei suoi ultimi giorni nella torre [...] non c'è prova che Ugolino si sia cibato dei figli perché, se così fosse stato, si sarebbe mantenuto in vita abbastanza per essere salvato dall'amico Fortebraccio. In realtà si tratta di un'invenzione cinematografica: Ruggeri non fu fatto arrestare dal papa perché smascherato dalla figlia di Ugolino e il famelico conte morì, con parte della sua stirpe, e [fu] tolto dalla torre solo dopo molti mesi dalla sua morte. In quanto poi allo scempio delle salme dei figli fatto da Ugolino descritto da Dante, Freda nel film si limita a porre la parola fine sull'urlo di Gianna Maria Canale [Emilia] e sul suo volto sconvolto che appare a tutto schermo mentre osserva il macabro spettacolo che le appare dopo l'abbattimento del muro che ostruiva la cella dei suoi congiunti[76].

1.2.6. *DANTE'S INFERNO*: MORALIZZARE IL CAPITALE

L'interpretazione della *Commedia*, e dell'*Inferno* in particolare, quale grande *exemplum* sembra essere una peculiarità della cinematografia anglosassone: peccatori, peccati e punizioni, esemplificazioni del male compiuto, fanno di quella dantesca una lezione essenzialmente morale. Resta nondimeno significativo che *Dante's Inferno* di Henry Otto (1924) e l'omonimo film di Harry Lachman (1935) sfruttino ciò che appare più consustanziale all'arte cinematografica – la possibilità di vedere la visione – per illustrare la redenzione dal peccato dei loro protagonisti attraverso un sogno infernale suscitato dalla lettura della prima cantica. Che quest'ultima assuma la funzione di "moralizzare"

76. Casadio, *Personaggi danteschi nel cinema degli anni Quaranta*, cit., pp. 79-80.

il capitale, del resto, è una diretta conseguenza del dantismo di inizio Novecento nella terra del capitalismo avanzato.

Protagonista del *Dante's Inferno* di Otto è Mortimer Judd, spietato miliardario che maltratta la moglie malata e ostacola l'amore del figlio Ernest per l'infermiera della madre. Le sue speculazioni finanziarie portano alla disperazione Eugene Craig, e quando Judd rifiuta di aiutare la sua vittima («I cut "help" out of my vocabulary twenty years ago, and it has paid me pretty well»), Eugene decide di togliersi la vita; non prima, però, di aver fatto recapitare all'uomo che l'ha rovinato una maledizione («If there is a Hell / think my curse / will take you there!») scritta sul frontespizio di una *Divina Commedia*. Dalle didascalie del film comprendiamo che il volume è la traduzione di Henry Francis Cary, la cui *popular edition* del 1892 (e successive ristampe) conteneva, proprio come nel film, le illustrazioni di Gustave Doré. Aperto il libro e letta la maledizione, Mortimer, in preda all'ira, strappa il foglio; ma non appena legge i primi versi dell'*Inferno* («In the midway of our mortal life / I found me in a gloomy wood, astray, / Gone from the path: and e'en to tell») visualizza i gironi infernali e la sua immaginazione lo fa assistere, come davanti al telo bianco di un cinematografo, alle vicende del Dante personaggio così come sono narrate da Dante autore nel "divino poema". È suggestivo il continuo scambio tra letteratura e vita, tra libro e film che costituisce la sottostruttura di fondo dell'intera narrazione: quasi animandosi, le illustrazioni di Doré si trasferiscono dall'edizione di Craig spedita a Mortimer alla visione di quest'ultimo. Ad esse, come già i registi del primo *Inferno* (1911), ha guardato Henry Otto nella sua ricostruzione filmica: ecco il minaccioso Caronte che cede alle parole di Virgilio, ecco un primo gruppo di dannati che lascia stupito il *viator* («Such a long train of spirit one should ne'er have thought that death so many had despoiled»), ecco Minosse, «that judge sever of sins», e subito dopo la città di Dite, dove il messo divino, con la sua "verghetta", arriva per aprire la via ai pellegrini mettendo in fuga i diavoli che si oppongono al loro transito. Ecco ancora i frodatori, gli adulatori e i falsari; poi gli eretici e i lussuriosi tormentati dai demoni: tra questi, Cleopatra su un triclinio. Mentre prosegue la lettura, Mortimer è sorvegliato in segreto da un diavolo; intanto Eugene (sorvegliato invece dal busto di un Dante accigliato) estrae una rivoltella dal cassetto della scrivania, e solo l'arrivo della figlia lo distrae dai suoi propositi. Ora Mortimer, a cena, discute con Ernest: i due si scambiano reciproche accuse d'avarizia e prodigalità (come già i dannati del canto VII 55 che «in etterno verranno a li due cozzi»); una lunga sequenza mostra le sofferenze di povera gente sfrattata senza pietà da Mortimer, che resta inflessibile anche di fronte alla signorina Craig, giunta a

scongiurare e minacciare. La lettura riprende, e appaiono proprio gli avari e i prodighi «forever in eternal conflict engaged»; poi i fraudolenti sommersi in pece rovente, i suicidi trasformati in uomini-albero e torturati da arpie. La visione infernale si proietta ora nella lussuosa dimora dove Mortimer, a un tratto, riesce a vedere davanti a sé il diavolo che lo fissa minaccioso e orribile; lo vede portar via Eugene Craig, morto impiccato, lo vede additargli Miss Judd morire addolorata, mentre Ernest punta una pistola contro il padre, che nella zuffa lo uccide. Ma la dannazione del capitalista non è ancora completa: l'edificio dei suoi affittuari è in fiamme e la gente in strada lo accusa: «There's old man Judd, the owner of the fire trap». Condannato a morte per l'omicidio del figlio, Mortimer Judd viene portato davvero all'inferno, dove ascolta la sua eterna pena per bocca di Minosse: «Take him away to the pit of molten wealth – wherein he my gratity his desire for money power which ne'er enough could satisfy him». È solo un sogno, certo. Svegliato dallo stesso Craig, ora Mortimer si è ravveduto: «Craig, your curse shall become a blessing! Like Dante, I found myself in a gloomy wood astray, gone from the path direct. You are the Virgil who led me to the light». A chiudere il film, subito prima dei titoli di coda, la massima di John Fletcher già cara al Ralph Waldo Emerson di *Self-Reliance*: «Our acts our angels are, for good or ill, / our fatal shadows that walks us by still».

Un simile utilizzo della prima cantica dantesca ritroviamo nel *Dante's Inferno* di Harry Lachman, noto in Italia col titolo *La nave di Satana*. Su una nave, in effetti, si apre e si chiude il film. In una sala macchine il giovane operaio Jim Carter (Spencer Tracy), addetto alle caldaie, viene licenziato per aver mentito sulla ferita al braccio che lo esenta dalle sue mansioni; ma presto, a cambiargli la vita, sarà l'incontro fortuito con Pops McWade, il proprietario di una baracca dove ogni giorno viene rappresentato l'*Inferno* di Dante Alighieri. Scopo di Pops è portare un po' di felicità nella vita dei suoi clienti proprio attraverso gli ammonimenti danteschi: mostrare l'inferno per evitare che si finisca all'inferno. Jim non comprende che quel lavoro, per Pops, è una vera e propria missione: «I peccati dell'epoca di Dante», osserva Mr McWade, «sono gli stessi di oggigiorno». «L'unico peccato, oggi», controbatte il protagonista, «è il fallimento». Assunto al *Dante's Inferno*, sposata Betty McWade, figlia di Pops, e avutone un bambino, Sonny, Jim decide di allargare le attività: sempre più cinico e spietato, acquista con l'inganno il terreno del signor Dean per costruirvi un nuovo *Dante's Inferno*, dove gli *exempla* infernali sono sostituiti da spettacoli pirotecnici e succinte ballerine. Quando un ispettore edile, Harris, cerca di far chiudere la baracca, il nuovo proprietario lo corrompe. Intanto Dean, ridotto in miseria, si uccide: il capitalismo senza morale miete ancora le sue

vittime, spingendole al suicidio. La sera dell'inaugurazione del nuovo locale, però, un incendio fa crollare il *Dante's Inferno*, ferendo, fra i tanti, lo stesso Pops. All'ospedale questi legge a Jim brani della *Commedia*, spiegandogli che lo scopo del grande poeta era stato quello di renderci consapevoli che il nostro comportamento verso gli altri è in grado di creare l'inferno o il paradiso sulla terra: la prospettiva emersoniana, anche qui, è evidente. Durante la lettura, Jim si addormenta: ed ecco la suggestiva sequenza infernale (una vera e propria spettacolarizzazione della prima cantica dantesca, davvero efficace, grazie soprattutto alla fotografia di Rudolph Maté, già collaboratore di Carl Theodor Dreyer e René Clair, ispiratosi ancora a Doré). Al risveglio Jim scopre che anche Harry, in preda ai sensi di colpa, si è tolto la vita. Processato, egli si salva solo grazie alla falsa testimonianza di Betty, che tuttavia lo lascia. L'azione moralizzatrice di Dante non ha avuto ancora il suo effetto: il capitalista Jim non si arrende, e fa ormeggiare al largo del porto una nave, la S. S. Paradise, per ospitarvi un casinò, «paradiso di capitalismo libero da ogni regola» che si rivela presto un «inferno etico»[77]. È necessario infatti l'incendio della S. S. Paradise, che mette a rischio la vita di Sonny, per il ravvedimento del protagonista.

Identici negli intenti, i *Dante's Inferno* di Otto e Lachman restano un esempio importante del particolare ruolo svolto da Dante nella cultura e nel cinema statunitensi; né certo l'eccessivo populismo hollywoodiano (lo stesso che di lì a qualche hanno sarebbe tornato in un'altra *infernale avventura*, quella di *Angel on my shoulder* di Archie Mayo) toglie alle due opere il loro fascino.

1.3
Giovanni Boccaccio

1.3.1. *DECAMERON* FIGURATO

Se è vero che «nessun libro» è così «cinematografico» come il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, opera all'origine di tanti film sin dall'epoca del cinema muto[78], è tuttavia innegabile che Boccaccio è stato «tradito dal cinema»[79]. E se riflettiamo sull'atteggiamento del Certaldese nei confronti dell'*eikóna* nel suo rapporto col *logos*, percepiamo che la natura del tradimento è profonda e

77. Wagstaff, *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, cit., p. 40.

78. P. Mereghetti, *Boccaccio o la maledizione del grande schermo*, in "Corriere della Sera", 3 novembre 2003.

79. V. Branca, *Boccaccio tradito dal cinema*, ivi, 27 agosto 1972.

riflette l'ambigua posizione dello scrittore nei confronti dell'immagine mimetica, ora ai limiti dell'iconoclastia ora affascinata dal "visivo senso" di Giotto, la cui arte gli appare innanzitutto un'esperienza cognitiva. Nelle *Conclusioni dell'Autore*, 6 e 17, c'è una forte rivendicazione dell'autorità della parola su quella dell'immagine, accompagnata dalla riflessione sulla necessaria "imperfezione" dell'*ars* dell'*homo faber*, garanzia di genuinità e verità, nei confronti dell'arte suprema del supremo Creatore:

alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella.
[...] se pur presuppor si volesse che io fossi stato di quelle [le novelle] e lo 'nventore e lo scrittore, che non fui, dico che io non mi vergognerei che tutte belle non fossero, per ciò che maestro alcun non si truova, da Dio in fuori, che ogni cosa faccia bene e compiutamente[80].

Nella novella di «Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore» (VI 5), Panfilo, «esperto della natura ingannevole delle apparenze e delle percezioni sensoriali», offre uno dei più importanti documenti scritti del tempo sull'arte giottesca, ribadendo, ma «eccentricamente» rispetto alla tradizione e senza moralismi, la fondamentale falsità dell'immagine e la straordinaria qualità mimetica del pittore[81]:

[Giotto] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipingesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto.

In III 7, per fare un ultimo esempio, Boccaccio, all'interno di una polemica antifratesca, mette in bocca al suo personaggio una riflessione sul rischio dell'u-

80. Cito il *Decameron* dall'edizione a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1985.
81. Cfr. M. Ruffini, *Boccaccio e l'immagine mimetica*, in P. Canettieri, A. Punzi (a cura di), *Boccaccio autore e lettore*, "Critica del testo", XVI/3, 2013, p. 308. Sui rapporti tra il *Decameron* e le arti figurative cfr. V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999.

tilizzo strumentale delle «dipinture», usate per spaventare «le menti degli sciocchi» («dove gli antichi la salute disideravan degli uomini, quegli d'oggi disiderano le femine e le ricchezze; e tutto il loro studio hanno posto e pongono in spaventare con romori e con dipinture le menti degli sciocchi»).

Sono solo alcuni dei luoghi decameroniani che possono spiegare la problematicità del rapporto tra il cinema e il capolavoro narrativo del Medioevo. Una problematicità che appare esemplificata dal più noto e forse più riuscito adattamento del *Decameron*: Pier Paolo Pasolini, eliminata la cornice a capestro, introduce nella seconda parte del film una nuova cornice, basata proprio sulla quinta novella della sesta giornata, in cui l'autore esprime un suo punto di vista che è a un tempo interno ed esterno alla narrazione. Interno perché lo sguardo del protagonista (qui un allievo di Giotto) coincide con quello dell'autore modello; esterno perché nei panni del pittore c'è lo stesso autore empirico, Pasolini, che diventa così artefice del dipinto commissionato al personaggio interpretato e insieme del film. In questa doppia autorialità, lo scrittore-regista ricorre, certo non a caso, a rivendicare il suo ruolo di *artifex* autorappresentandosi nei panni del Vulcano *faber* così come è raffigurato nel notissimo dipinto di Diego Velázquez *La fucina di Vulcano*.

Le prime trasposizioni decameroniane assecondano la necessità del cinematografo di superare pregiudizi e trovare nobilitazione attraverso la grande letteratura. Già nel 1910 Enrico Guazzoni porta sugli schermi, in un breve film di circa 10 minuti, la novella di Andreuccio da Perugia (II 5: «Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna a casa»). Due anni dopo, affermatosi ormai il lungometraggio, Gennaro Righelli realizza il *Decamerone*, adattando tre novelle del libro «cognominato Galeotto» cucite assieme senza cornice: di nuovo l'ingenuo «cozzone» di cavalli Andreuccio, il conte di Anguersa (II 8: «Il conte di Anguersa, falsamente accusato, va in essilio; lascia due suoi figliuoli in diversi luoghi in Inghilterra; e egli, sconosciuto tornato in Scozia, lor truova in buono stato; va come ragazzo nello essercito del re di Francia, e riconosciuto innocente è nel primo stato ritornato») e un libero adattamento della novella del «palafreniere» e della moglie d'Agilulf re (III 2: «Un palafreniere giace con la moglie d'Agilulf re, di che Agilulf tacitamente s'accorge; truovalo e tondalo; il tonduto tutti gli altri tonde, e così campa della mala ventura»), che sullo schermo vira verso toni da melodramma: un povero stalliere e una bella principessa si amano, ma la loro diversa condizione sociale li costringe a rendersi conto che la dura realtà si opporrà sempre al loro amore. Del film omonimo uscito nel 1921 non conosciamo neppure il nome del regista: possia-

mo solo segnalare la presenza, fra gli interpreti, di Manlio Mannozzi, che avrebbe recitato nei *Promessi sposi* di Mario Camerini. Ci accorgiamo già, dai primi film, che il capolavoro della prosa medievale, l'opera che aveva conquistato, per dirlo con l'Auerbach di *Mimesis*, il pieno dominio della realtà nella sua varietà sensibile dopo la rottura dantesca dell'unità figurale del mondo[82], viene semplificato e ricondotto negli angusti confini del "genere", secondo il gusto dell'avventuroso e del sentimentale tipico dei *feuilletons* ottocenteschi. Per questo alcuni adattamenti non guardano direttamente al *Decameron* ma a fonti e riletture intermedie. È il caso del *Boccaccio* realizzato in Austria nel 1920 dal regista ungherese Mihaly Kertész (Michael Curtiz), trasposizione del libretto omonimo in tre atti di Camillo Walzel alias Friedrich Zelle e Richard Genée musicato nel 1879 da Franz von Suppé. Boccaccio in persona diventa protagonista della vicenda, col suo portato biografico e letterario di autore del *Decameron* e dell'*Elegia di madonna Fiammetta*. Ci troviamo a Firenze, durante i festeggiamenti per il santo patrono Giovanni Battista. Un troviere, circondato dalla folla festante, racconta novelle di Franco Sacchetti, Giovanni Fiorentino e dello stesso Boccaccio, e precisa che il piccante racconto di quest'ultimo è basato su una storia davvero accaduta. Tra il pubblico le donne plaudono, i mariti gelosi gridano alla menzogna e cercano di distruggere le opere dello scrittore. Ed ecco Giovanni, compiaciuto di aver provocato tanto subbuglio, aggirarsi per le strade cittadine alla ricerca dell'amata Fiammetta. Come nella commedia antica e poi rinascimentale, lo ostacolano vecchi rivali e lo aiuta un giovane innamorato. A un certo punto Giovanni rivendica la sua poetica: niente di ciò che racconta è frutto di fantasia; egli si limita ad aggiungere umorismo a eventi e situazioni della vita quotidiana, pur nella consapevolezza che raccontare apertamente la verità significa imbattersi in contrasti e persecuzioni. Ma raggiunta finalmente Fiammetta, scampati numerosi pericoli, decide con un'improbabile palinodia che d'ora in poi, nel comporre le sue novelle, farà ricorso alla sola fantasia[83]. A Suppé si ispirerà, per il suo *Boccaccio* (1940), anche Marcello Albani, il cui film si limita ad attestare la scarsa attenzione della cinematografia fascista per il Certaldese: Giannina, gelosa del cugino dongiovanni Betto, si traveste da uomo spacciandosi per lo zio Boccaccio e architettando beffe ai danni dell'amato. Il solo altro film vagamente decameroniano uscito nel Ventennio è *Boccaccesca* (1928) di Alfredo De Antoni: il duca di Spoleto ordina al suo amministratore

82. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Einaudi, Torino 1956, pp. 222-52.

83. Cfr. F. Zell, R. Genée, *Boccaccio: operetta comica in 3 atti*, Tipografia Luigi Delgrosso, Torino 1886.

Jacopo di trovare un precettore per sua figlia Oretta. Trova Ricciardello, di cui presto la ragazza si innamora. Scoperta la relazione, il duca chiude Oretta in convento e condanna a morte il precettore, ma l'intervento di Jacopo risolve la storia con un lieto fine. A una commedia di Robert McLaughlin e Lawrence Boyle, a sua volta basata su novelle decameroniane, guarda invece *Decameron Nights* (1924) di Herbert Wilcox, che adatta ancora tre novelle: quelle di Alatiel (II 7: «Il soldano di Babilonia ne manda una sua figliuola a marito al re del Garbo, la quale per diversi accidenti in ispazio di quatro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi: ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie»), di Paganino da Monaco (II 10: «Paganino da Monaco ruba la moglie a messer Ricciardo di Chinzica; il quale, sappiendo dove ella è, va, e diventa amico di Paganino; raccomandagliele, e egli, dove ella voglia, gliele concede; ella non vuol con lui tornare e, morto messer Ricciardo, moglie di Paganino diviene») e di Saladino e Torello (X 9: «Il Saladino in forma di mercatante è onorato da messer Torello; fassi il passaggio; messer Torello dà un termine alla donna sua a rimaritarsi; è preso e per acconciare uccelli viene in notizia del soldano, il quale, riconosciuto, e sé fatto riconoscere, sommamente l'onora; messer Torello inferma e per arte magica in una notte n'è recato a Pavia; e alle nozze che della rimaritata sua moglie si facevano da lei riconosciuto con lei a casa sua se ne torna»). La pellicola, che accentua l'elemento esotico, ha certo alcuni pregi; ma è l'assenza del capestro, come pure dell'«onesta brigata», a far riflettere. L'assenza, qui come nei film che precedono e seguono, dell'«orrido cominciamento» – così connaturato allo spigliato novellare («Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. [...] E se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto: ma ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi di necessità costretto a scriverle mi conduco»; I *Introduzione*, 4-5 e 7) – fa sì che la narrazione si riduca a mera giustapposizione di episodi ora sentimentali e avventurosi, ora erotici ed esotici. Se ne accorgerà forse l'argentino Hugo Fregonese, che fa precedere da un "capestro" il suo *Decameron Nights* del 1953: non si tratta però del "male" che sconvolge e distrugge un'intera civiltà e che spinge una brigata di sette donne e tre uomini ad abbandonare la città per rifugiarsi nel contado. La "mortifera pestilenza" è sostituita infatti dalla violenza di truppe mercenarie che costringono i

cittadini a evacuare Firenze. Solo Giovanni Boccaccio, assunto a personaggio agente e narratore interno, ha il coraggio di entrare in città per cercare l'amata Fiammetta. Le novelle sono sempre tre, e tutte incentrate sui temi dell'amore e dell'esotismo: ancora Paganino da Monaco (*Paganin the Pirate*), cui seguono la novella di Bernabò da Genova (*Wager for the Virtue*, adattamento di II 9: «Bernabò da Genova, da Ambruogiuolo ingannato, perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d'uomo serve il soldano: ritrova lo 'ngannatore e Bernabò conduce in Alessandria, dove, lo 'ngannatore punito, ripreso abito feminile, col marito ricchi si tornano a Genova») e infine quella di Giletta di Nerbona e Beltramo di Rossiglione (*The Doctor's Daughter*, che adatta III 9: «Giletto di Nerbona guerisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione, il quale, contra sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per isdegno; dove, vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui e ebbene due figliuoli; per che egli poi, avvutala cara, per moglie la tenne»). Fregonese, in un'estrema semplificazione, introduce anche una vera e propria morale, inserita nei titoli di testa del film:

During the fourteenth century Italy was overrun by mercenary armies and local warfare was constantly being waged. This story tells how Giovanni Boccaccio, teller of bawdy tales, was convinced by the lady he loves that virtue triumph over evil. The citizens of Florence are fleeing while the city is being besieged by a mercenary army. Only Boccaccio dares enter the city in search of the woman he loves.

Solo un rapido cenno merita infine *Liebesgeschichten von Boccaccio* (1936) di Herbert Maisch, film-operetta musicale ambientata in un mal ricostruito Rinascimento, dove il nome di Boccaccio è appena un pretesto per vicende sentimentali raccontate alla tipica maniera della Germania nazista nel clima prebellico.

1.3.2. ATTUALIZZARE BOCCACCIO

«Quali favole si racconterebbero dei gaudenti di oggi [...] se volessero alleggerirsi il tedio di una separazione in un rifugio antiatomico: come fecero, in un rifugio anti-peste, i loro celebri avi dei tempi di Boccaccio? Non certo le gesta di Calandrino, non certo gli scherzi di Buffalmacco»[84]. Il quesito che si poneva, oltre mezzo secolo fa, Gian Luigi Rondi è pertinente e suggestivo; eppure l'attualizzazione del *Decameron* è una strada che il cinema ha scelto di non percorrere: fa

84. G. L. Rondi, *Prima delle "Prime". Film italiani 1947-1997*, Bulzoni, Roma 1998, p. 206 (la recensione apparve in "Il Tempo" del 24 febbraio 1962).

eccezione lo «scherzo in quattro atti» *Boccaccio 70* (1962), che utilizza il libro «cognominato prencipe Galeotto» con la volontà di declinare al presente alcuni temi cari al Certaldese. Alla base del film c'è un'idea di Cesare Zavattini, desideroso di aprire una pungente polemica contro il moralismo del suo tempo e di rivendicare al cinema il diritto di esprimersi con la stessa libertà della grande letteratura[85]. Suddiviso in quattro episodi affidati ad altrettanti registi, *Boccaccio 70* si apre con *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli, ispirato al racconto *L'avventura di due sposi* (1958) tratto da *Gli amori difficili* di Italo Calvino (che partecipa alla sceneggiatura assieme con Giovanni Arpino e Suso Cecchi D'Amico), il quale, affidando al capitalismo il ruolo di don Rodrigo, si era mosso a una rilettura attualizzante dei manzoniani *Promessi sposi*: la coppia protagonista infatti, trovata casa dopo lunghe peripezie, viene separata da turni di lavoro che costringono l'uno a rientrare dalla fabbrica proprio nel momento in cui l'altra deve uscire per recarvisi. La malinconia che vena l'episodio rende difficile, in verità, ricondurlo a uno spirito boccacciano. Non è così per il secondo atto del film, firmato da Federico Fellini su sceneggiatura di Ennio Flaiano e Tullio Pinelli: il visionario e barocco *Le tentazioni del dottor Antonio* (titolo parodia della flaubertiana *Tentation de saint Antoine*) ha per protagonista l'intransigente e goffo censore Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo), ossessionato da un enorme cartellone pubblicitario dove una bellissima e succinta bionda (Anita Ekberg) reclamizza le qualità nutrizionali del latte. Mazzuolo fa di tutto per censurare l'immagine che turba la sua tranquillità, finché la "gigantessa" (e la memoria corre a *La Géante* di Baudelaire) non esce dal cartellone per inseguirlo tra i grattaceli dell'EUR. Se boccacciana è la volontà di denunciare ipocrisia e moralismo in generale, il bersaglio dell'episodio ha un nome e un volto ben precisi: quelli di Oscar Luigi Scalfaro, che aveva chiesto il rogo per la felliniana *Dolce vita* ed era già salito alle cronache per aver fatto coprire una signora che passeggiava in abiti audaci per le strade della capitale. Sulla sessualità di quegli anni getta uno sguardo sarcastico *Il lavoro*, diretto da Luchino Visconti e sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico, che trae spunto dal racconto *Au bord du lit* di Guy de Maupassant: Pupe (Romy Schneider), moglie del sottaniere conte Ottavio (Tomas Milian) coinvolto in uno scandalo di ragazze squillo, pretende di essere pagata dal marito per ogni futura prestazione sessuale. Chiude il film *La riffa* di Vittorio De Sica, ambientato in una sagra paesana romagnola in cui il proprietario di un tiro a segno, per incrementare i miseri guadagni, organizza una piccante lotteria clandestina: il vincitore avrà una notte d'amore con la maggiorata Zoe (Sophia Loren). Il bi-

85. Cfr. T. Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 224.

glietto vincente va al sacrestano, che tuttavia, contro ogni aspettativa e nonostante le pressioni dei compaesani, rifiuta di cedere il premio e ne pretende la riscossione. Alberto Moravia, recensendo *Boccaccio 70*, ha sottolineato come l'efficacia del film consista proprio nel suo opportuno distanziarsi da una lettura pedissequamente decameroniana: «quanto a Boccaccio: i quattro registi non si sono lasciati influenzare da lui ed hanno fatto bene. Boccaccio è Boccaccio non perché sia (ci si consenta il bisticcio) il Boccaccio passato in proverbio bensì perché è un grandissimo artista irripetibile e inimitabile»[86]. Se l'intento di Zavattini e dei registi era la provocazione, certo gli scandali suscitati dal film dimostrano che essi colsero nel segno, anche laddove lo scandalo fu solo strumentalizzazione: quando al Festival di Cannes l'usciere del tribunale locale comparve per effettuare il sequestro del film, Mario Soldati, per difenderlo, si dimise dalla giuria; si trattava, in realtà, della protesta di Mario Monicelli, che intentò l'azione in seguito all'omissione del suo episodio per ragioni di lunghezza. Negli Stati Uniti, invece, *Boccaccio 70* fu inserito nella lista nera della Catholic Legion of Decency.

1.3.3. PERCHÉ REALIZZARE UN'OPERA QUANDO È COSÌ BELLO SOGNARLA SOLTANTO?

L'allievo di Giotto, nel cui viso è «stampato – come una leggera ombra, non priva di malinconia – il sorriso dolce, misterioso e ingenuo con cui l'autore guarda la sua opera finita», si scosta dai garzoni che brindano al termine dei lavori (l'affresco «appare infatti in tutto il suo splendore divino: coi suoi personaggi semplici e potenti nella loro adorazione di Dio») e, inquadrato di spalle, sussurra tra sé: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?»[87]. L'allievo di Giotto è Pier Paolo Pasolini; la scena descritta quella che chiude il suo *Decameron* facendone tuttavia una sorta di «opera aperta»: come potrebbe un «autore tardo-moderno», sembra chiedersi il regista, «pensare di concludere un'opera» se solo il «destinatario» è in grado di farlo? «Se, ancora, tutto il valore di quell'opera consiste nella speranza, nel sogno, che il fruitore voglia tramutarla in realtà?»[88]. Non semplice adattamento cinemato-

86. A. Moravia, *Gli amori impossibili del neocapitalismo*, in "l'Espresso", 11 marzo 1962; poi in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, p. 438.

87. La battuta finale del film non era prevista nella sceneggiatura, dove pure a parlare non è un allievo di Giotto, ma il pittore stesso; cfr. P. P. Pasolini, *Sceneggiature (e trascrizioni). Il Decameron*, in Id., *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1411.

88. Così A. Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 122.

grafico del boccacciano «prencipe Galeotto», ma rilettura tutta personale, autoriale, o addirittura «vero e proprio saggio critico per immagini» del capolavoro di Giovanni Boccaccio[89], il capolavoro di Pasolini si situa sul personalissimo percorso che l'avrebbe portato, con la «trilogia della vita», a «dar forma alla sua visione di un mondo popolare immaginato, vagheggiato, alla fine sognato, in conflitto disperatamente vitalistico con la storia»[90].

Il film è diviso in due tempi, ciascuno introdotto da un racconto cornice e chiuso da un epilogo. Ecco gli episodi:

Primo tempo: racconto cornice: Ser Ciappelletto (I 1: «Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorsi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto»). Novelle: Andreuccio da Perugia (II 5); Masetto da Lamporecchio (III 1: «Masetto da Lamporecchio si fa mutolo e diviene ortolano di uno monistero di donne, le quali tutte concorrono a giacersi con lui»); Peronella (VII 2: «Peronella mette un suo amante in un doglio, tornando il marito a casa; il quale avendo il marito venduto, ella dice che venduto l'ha ad uno che dentro v'è a vedere se saldo gli pare. Il quale saltatone fuori, il fa radere al marito, e poi portarsenelo a casa sua»). Ripresa e conclusione del racconto cornice.

Secondo tempo: racconto cornice: l'allievo di Giotto (Giotto in Boccaccio, VI 5: «Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore, venendo di Mugello, l'uno la sparuta apparenza dell'altro motteggiando morde»). Novelle: Caterina di Valbona (V 4: «Ricciardo Manardi è trovato da messer Lizio da Valbona con la figliuola, la quale egli sposa, e col padre di lei rimane in buona pace»); Lisabetta da Messina (IV 5: «I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei; egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato. Ella occultamente disotterra la testa e mettela in un testo di bassilico; e quivi su piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliele tolgono, ed ella se ne muore di dolore poco appresso»); Gemmata (IX 10: «Donno Gianni ad istanzia di compar Pietro fa lo 'ncantesimo per far diventar la moglie una cavalla; e quando viene ad appiccar la coda, compar Pietro, dicendo che non vi voleva coda, guasta tutto lo 'ncantamento»); Tingoccio e Meuccio (VII 10: «Due sanesi amano una donna comare dell'uno; muore il compare e torna al compagno secondo la promessa fattagli, e raccontagli come di là si dimori»).

Epilogo: l'allievo di Giotto[91].

89. Cfr. S. Villani, *Il Decameron allo specchio; il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Donzelli, Roma 2004.

90. Cfr. G. Bogliari, *Il Decameron al cinema. Un'opera all'origine di tanti film*, in "Boccaccio 700", 11 dicembre 2013 (www.webmail.altritaliani.net/spip.php?page=article&id_article=1723&var_lang=it).

91. Come è noto, le varie fasi di realizzazione, dal trattamento alla sceneggiatura al film, procedono verso una «sempre maggiore semplificazione e riduzione del numero delle novelle,

Non va dimenticato che nella prima cornice, e poi tra la prima e la seconda novella, viene inserito un altro episodio, non rappresentato ma raccontato da un narratore interno: un vecchio napoletano che ci illustra la storia di una badessa la quale, alzandosi dal letto, infila le brache dell'amante al posto del velo (IX 2: «Levasi una badessa in fretta e al buio per trovare una sua monaca, a lei accusata, col suo amante nel letto; e essendo con lei un prete, credendosi il saltero de' veli aver posto in capo, le brache del prete vi si pose; le quali vedendo l'accusata, e fattalane accorgere, fu diliberata e ebbe agio di starsi col suo amante»).

Vengono dunque eliminate alcune giornate (ottava e decima) e privilegiate le altre: la prima, a tema libero («si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno»), la seconda sulla «fortuna» («si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine»); la terza dedicata all'ingegno e all'«industria» («si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse»), la quarta, che ha per tema gli amori tragici («si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine») e la contrapposta quinta sugli amori a lieto fine («si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti, felicemente avvenisse»), la sesta sui motti di spirito («si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno»), la settima sulle beffe ai danni dei mariti («si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatto a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì») e infine la nona, di nuovo a tema libero.

L'espunzione degli elementi esotici e il venir meno delle novelle di ambientazione aristocratica e borghese (con l'eccezione di quelle di Caterina e Lisabet-

passando da una struttura tripartita a una bipartita», con la scomparsa delle novelle di ambientazione esotica e di «quasi tutte quelle che appartengono a un *milieu* aristocratico-borghese» (cfr. *Note e notizie sui testi*, in Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 3143). Ecco lo schema delle novelle del trattamento (ivi, pp. 3142-3): Primo tempo: racconto cornice: Ser Ciappelletto (I 1). 1. Martellino (II 1); 2. Andreuccio da Perugia (II 5); 3. Alatiel (II 7); 4. Masetto (III 7); 5. Ser Ciappelletto. Secondo tempo: racconto cornice: Chichibio (VI 4); 1. Agilulfo e il palafreniere (III 2); 2. Alibech (III 10); 3. Gerbino (IV 4); 4. Lisabetta da Messina (IV 5); 5. Caterina da Valbona (V 5); 6. Chichibio. Terzo tempo: racconto cornice: Giotto (VI 5). Novelle: 1. Giotto e Forese; 2. Peronella (VII 2); 3. Natan e Mitridanes (X 3); 4. Gemmata (IX 10). La sceneggiatura, ancora in tre tempi e con epilogo, eliminava dal primo tempo le novelle di Martellino e Alatiel; il secondo tempo sostituiva la novella di Agilulfo con quella di Girolamo e Salvestra (IV 8), eliminando l'episodio di Gerbino; il terzo tempo eliminava la novella di Natan e Mitridanes.

ta), allontana la trasposizione di Pasolini da una maniera di leggere il *Decameron* che è stata caratteristica degli adattamenti dei decenni precedenti, e conferisce al film la prospettiva attualizzante di parabola dell'eclissi del mondo contadino di fronte alla nascita del neocapitalismo. Ma c'è di più: da un lato gli attori, scelti con particolare cura delle caratteristiche somatiche e fisiognomiche, sono non professionisti appartenenti alla stessa classe popolare dei personaggi che interpretano; dall'altro il regista e scrittore sposta l'ambientazione (che in Boccaccio abbraccia l'intera geografia europea ed esotica, pur avendo il suo centro in Toscana) a Napoli (con la sola eccezione della seconda parte della novella di Ciappelletto ambientata in Fiandra)[92], e, con l'attenzione consueta ai fenomeni linguistici e dialettali, sceglie il dialetto napoletano, scostandosi dalla fiorentinità boccacciana e sottolineando la sua idea di innocenza primitiva di un popolo tenuto ai margini della storia. La scelta di Pasolini – che a lungo ha oscillato fra varie soluzioni – ha precise motivazioni ideologiche. Dichiara lo scrittore-regista in un'intervista del novembre 1970:

> Nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c'è più. Ho scelto Napoli per il *Decameron* perché Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire: come certe tribù dell'Africa, i Beja, per esempio, nel Sudan, che non vogliono avere rapporti con la nuova storia, e si lasciano estinguere, relegati nei loro villaggi, fedeli a se stessi, autoescludendosi. I napoletani non possono fare proprio questo, ma quasi[93].

Quanto alla soluzione linguistica adottata nel film, chiara sin dall'inizio del progetto decameroniano[94], Pasolini precisa di non aver optato per il dialetto,

92. Non era così nelle intenzioni originarie, come testimonia una lettera di Pasolini al produttore Franco Rossellini di cui leggiamo alcuni stralci: «Per ragioni pratiche – e per fedeltà alla prima idea ispiratrice – il gruppo più grosso di racconti restano i racconti napoletani, così che la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film; ma a questo gruppo centrale e ricco verranno ad aggiungersi altri racconti, ognuno dei quali rappresenta un momento di quello spirito interregionale e internazionale che caratterizza il *Decameron*. Nel suo insieme il film verrà dunque ad essere una specie di affresco di tutto il mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese: e, stilisticamente, rappresenterà un intero universo realistica» (cito da *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 3142-3).

93. L'intervista, rilasciata a Dario Bellezza, apparve sull'"Espresso" del 22 novembre 1970; poi, col titolo *Io e Boccaccio*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 2001², pp. 1652-3.

94. Leggiamo infatti, in un N.B. che precede la sceneggiatura vera e propria: «I dialoghi di questa sceneggiatura sono provvisori e schematici perché vanno tradotti e rielaborati in napoletano (o italiano napoletanizzato)» (in Pasolini, *Sceneggiature (e trascrizioni). Il Decameron*, cit., p. 1290).

bensì per una lingua parlata “pura”, spogliata da ogni tentazione letteraria e contrapposta a quella dei nuovi centri linguistici:

Nessuna polemica con Firenze: ormai Firenze, come centro linguistico-guida, è finita. I centri linguistici-guida dell'Italia sono le aziende di Milano e di Torino, checché ne dicano i linguisti, come Segre, essi sì rimasti agli anni Cinquanta, all'idea dell'egemonia linguistica popolare, attraverso un'ascesa della lingua dal basso! Ho scelto Napoli non in polemica contro Firenze, ma contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva: niente Babele linguistica, dunque, ma puro parlare napoletano. Non si tratta tuttavia di film dialettale. Il napoletano è la sola lingua italiana, parlata, a livello internazionale[95].

Opera «che vuole essere completamente gioiosa», ma «in maniera astratta», il *Decameron* pasoliniano rivela dunque la sua natura ideologica nella sostituzione della «gioia di vivere che era nel Boccaccio», proveniente dall'«ottimismo storico» di chi viveva l'esplosione della «grandiosa novità che era la rivoluzione borghese», con l'«innocente gioia popolare, in un mondo che è ai limiti della storia, e in un certo senso, fuori della storia»[96]. Sono motivazioni che agiscono soprattutto nella «rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante»[97] (il sesso, inteso innanzitutto come esuberanza vitale libera e gioiosa), in un momento storico che si situa all'apice della rivoluzione dei costumi; nella realizzazione dunque dell'«apologia di un nuovo mondo che si profila» e «della sua prepotente spontaneità»[98].

Personalissimo e per questo autobiografico («anche il *Decameron*, che doveva essere la meno autobiografica delle mie opere, ha finito col diventare autobiografica in modo quasi aggressivo», ha dichiarato il regista[99]), il film, che del capolavoro di Boccaccio sottolinea innanzitutto «la rappresentazione realistica della civiltà contadina», se ne distanzia profondamente non solo nel sostituire «le pulite rughe di Firenze» con gli «umidi e sordidi vicoli di Napoli»[100], ma anche e soprattutto nel rifiutarne la cornice, sostituita da una

95. Pasolini, *Io e Boccaccio*, cit., p. 1653.

96. Così Pasolini in un'intervista rilasciata a “Cinemassessanta”, 87-88 (gennaio-aprile 1972), pp. 62-70.

97. Id., *Abiura dalla “Trilogia della vita”*, in “Corriere della Sera”, 9 novembre 1975; poi in Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1977 (cfr. ora Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 599).

98. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 55.

99. Pasolini, *Io e Boccaccio*, cit., p. 1647.

100. A. Moravia, *Eros parla in dialetto*, in “l'Espresso”, 11 luglio 1971; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 853.

nuova autorialità che consente al regista, nel ruolo dell'allievo di Giotto, di ideologizzare l'opera «attraverso la coscienza di essa»[101], così da fondere «arditamente» la «serenità rinascimentale» dell'erotismo boccacciano con «l'oggettualità fenomenologica moderna», nell'idea, infine, di «spingere la rappresentazione fin dove è necessaria e dunque lecita»[102]: l'esigenza della «totale rappresentabilità del reale» è intesa, insomma, «come una conquista civile»[103].

1.3.4. DA BOCCACCIANO A BOCCACCESCO. TUTTA COLPA DI PASOLINI?

Come è possibile che a partire da un film «che compie una raffinata operazione nei confronti di uno dei grandi capolavori della letteratura universale», si sia in breve abbandonata l' «idea gramsciana e nobile di "popolare" al popolaresco più deleterio»?[104] Le oltre ottanta denunce per pornografia e oscenità toccate al *Decameron* pasoliniano non hanno impedito all'opera di ottenere un grande successo di pubblico e di critica, ma neppure hanno risparmiato il proliferare di film che all'eredità di Boccaccio e di Pasolini si richiamano per pretesto, dando vita a un vero e proprio filone cinematografico: il "decamerotico". Ben trentuno scollacciate versioni decameroniane, stando alle statistiche di Michele Giordano[105], appaiono sugli schermi nel solo 1972, altre tredici nell'anno seguente, finché tra il 1974 e il 1975 i quattro film prodotti testimoniano che l'incredibile fenomeno, di cui si è occupata persino la rivista di Vittore Branca "Studi sul Boccaccio"[106], ha ormai esaurito ogni sua risorsa. Le date, dunque, sembrerebbero confermare la responsabilità, pur indiretta, di Pasolini all'esplosione decameroide; eppure, sebbene sia innegabile che il primo atto della "trilogia della vita" ha contribuito quantomeno a giustificare l'inedita esplosione di oscenità boccaccesca nel cinema italiano[107], va osservato che il fenomeno dell'erotismo

101. Pasolini, *Io e Boccaccio*, cit., p. 1649.

102. Moravia, *Eros parla in dialetto*, cit., p. 853.

103. Cfr. *Libertà e sesso secondo Pasolini*, in Id., *Per il cinema*, cit., p. 1571.

104. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 55-6.

105. Cfr. M. Giordano, *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy "made in Italy"*, Gremese, Roma 2002.

106. Cfr. G. Grazzini, *Boccaccio sullo schermo*, in "Studi sul Boccaccio", VII, 1973, pp. 369-73.

107. Scrisse a riguardo, nel 1973, lo stesso Pasolini: «Al *Decameron* è seguita una lunga serie di film che non soltanto lo imitavano, ma cercavano (e ci riuscivano, presso il grande pubblico) di esserne delle perfette contraffazioni; di passare per i suoi "seguiti"; di riprodurne, insomma

in abiti medievali precede di almeno un lustro l'operazione ideologica dello scrittore-regista, e che lo stesso capolavoro boccacciano, letto in chiave moderna, ha già ispirato quell'assemblaggio di racconti piccanti, ora tragici ora comici, che compongono il singolare *Decameron '69*, uscito in Francia appunto nel 1969 e diretto da sette registi (fra cui Jean Herman, Miklós Jancsó e Serge Korber). Un Medioevo riletto in chiave di laicità e sorretto da una morale di spirito illuministico[108] era stato proposto nel dittico di Brancaleone da Mario Monicelli, il quale pure ha rivendicato che senza *L'armata Brancaleone* (1966), da cui sarebbe «venuta fuori tutta l'ondata dei film medievali, compresi quelli peggiori e quelli pornografici», Pasolini non avrebbe fatto il suo *Decameron*[109]. Erotismo in costume era anche il film, dello stesso 1966, *Le piacevoli notti* di Crispino e Lucignani, tratto dalla raccolta omonima di Giovan Francesco Straparola, come infine, seppure su un registro ben più raffinato, *La mandragola* (1965) di Alberto Lattuada da Machiavelli: opere su cui sarà opportuno ritornare più avanti.

Il pubblico di quegli anni dunque è già preparato al dilagare di «mariti cornuti, frati lieti e gaudenti, mogli impenitenti, suore scatenate»[110] che popoleranno gli schermi a partire dal 1972. E i produttori, come pure la distribuzione, colgono il momento e contribuiscono alla propagazione del virus che diffonderanno: nel 1969, ad esempio, *Kinpeibai* del giapponese Koji Wakamtsu (noto in USA col titolo *The Notorious Concubines*) diventa in Italia *Il Decameron orientale*; due anni dopo *Raphaël ou le débauché*, pregevole opera di Michel Deville, viene sfacciatamente distribuito col titolo *Le notti boccaccesche di un libertino e di una candida prostituta*; lo stesso 1971 *La philosophie dans le boudoir* di Jacques Scandellari, tratto evidentemente da de Sade, diventa *Decameron francese*, mentre lo sguaiato *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibe-*

l'autenticità. Si trattava dunque di vere e proprie truffe o sofisticazioni. [...] C'è molto di peggio, ai danni non solo dell'autore dei prodotti primi – del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* – ma naturalmente anche del pubblico: infatti l'equivoco non riguarda solo l'autenticità, ma anche la qualità dell'opera. [...] Ebbene, *non una voce* in Italia si è levata a protestare contro tutto questo. Non c'è stato un prete o un magistrato che abbia protestato contro l'indegnità morale e giuridica di una concorrenza sleale che [...] non è eccezionale ma tipica della vita italiana. Non c'è stato un prete o un magistrato che abbia protestato contro l'indegnità morale e giuridica – ai danni di una singola persona e dell'intero pubblico – della confusione di valori creata da tale concorrenza» (*Libertà e sesso secondo Pasolini*, cit., pp. 1567-8).

108. Cfr. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV: *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma 1993², pp. 376-7.

109. Monicelli, *L'arte della commedia*, cit., p. 83.

110. Così F. Melelli, *Orchidea De Santis*, Coniglio Editore, Roma 2003, p. 17.

lungen (in inglese *The Long Swift Sword of Sigfried* o *The lustful Barbarina*), realizzato in Germania da Adrian Hoven e David F. Friedman, è distribuito come *La più allegra storia del Decamerone*. Intanto Oltreoceano, ancora nel 1971, Sam Phillips titola il suo soft-porno medievale *Love Boccaccio Style*, con il pornostar John Holmes nel ruolo di Masetto di Lamporecchio.

A inaugurare il vero e proprio decamerotico è il *Decameron n.º 2 – Le altre novelle del Boccaccio* di Mino Guerrini, dove i commensali di un banchetto si raccontano piccanti storielle, tutte incentrate sulle più svariate avventure erotiche, fra tradimenti e rapporti di astuti preti con giovani fanciulle principianti. Delle sei novelle che compongono il film riconosciamo a stento quelle di Pietro di Vinciolo (v 10), Ferondo (iii 8), Alibec (iii 10) e Anichino, Beatrice ed Egano dei Galluzzi (vii 7); di Messer Puccio e Don Felice (iii 4) e di Spinelloccio Tavene e Zeppa di Mino (viii 8). Ancor meno riconoscibili sono le sette novelle del *Decameron n.º 3 – Le più belle donne del Boccaccio* di Italo Alfaro, dove a stento è possibile collegare la Filippa del primo episodio con l'omonima di vi 7 o la Isabella del quinto con la Madonna Isabella di vii 6. Nel successivo *Decameron n.º 4 – Le belle novelle del Boccaccio* di Paolo Bianchini, la cornice è fornita da un lavatoio dove alcune popolane, per passare il tempo, si raccontano le storie di Caladrino beffato dagli amici (ix 3) e Frate Rinaldo che cura licenziosamente madonna Agnesa dopo aver fatto credere al marito di lei «che incantava i vermini al figlioccio» (vii 3), di Simona (iv 7) e frate Alberto (iv 2). *Il Decamerone proibito* di Carlo Infascelli abbandona la struttura a episodi e inventa una *fabula* vagamente boccacciana popolata da frati, pittori, campanari e scudieri e dalle rispettive mogli. *Decamerone proibitissimo... Boccaccio mio statte zitto* di Marino Gerolami si distingue per sguaiataggine ridanciana e pretestuosa licenziosità, tanto più fastidiosa e imbarazzante quanto più il richiamo all'opera del Certaldese, più che su novelle spesso irriconoscibili, pretende di basarsi sulla cornice e la "mortifera pestilenza", privata di ogni drammaticità e assunta a becera occasione per la lieta brigata, qui capeggiata da tal Gianni noto per i suoi piccanti racconti, di narrare volgari storielle di corna, beffe e iperbolici amplessi. Al termine di ogni racconto le sette fanciulle, fra grossolane risate, appaiono sempre più succinte. Ogni novella è ambientata in una diversa parte d'Italia ed è caratterizzata da un particolare dialetto: dal fiorentino al romanesco e ciociaro, dal siciliano al bolognese e veneto. Lo stesso avviene in *Decameroticus. Le più divertenti novelle erotiche del Boccaccio* di Pier Giorgio Ferretti, dove tuttavia è assente qualsiasi cornice e le novelle sono mere giustapposizioni di episodi vagamente boccacceschi (Isabella, Leonetto e Lambertuccio di vii 6 sono gli unici personaggi riconoscibili), ormai semplici pretesti per mostrare

corpi nudi e infoiati. *Le calde notti del Decameron* di Gian Paolo Callegari mescola personaggi vagamente decameroniani (almeno nel nome: Gianfigliazzo, Peronella) alla crociata in Terrasanta per la liberazione del Santo Sepolcro, tra peripezie brancaleoniche (c'è persino un Cavaliere Nero) e schiavi di colore usati per pruriginosi sollazzi, cinture di castità e monache vogliose. In *Beffe, licenzie et amori del Decamerone segreto* di Giuseppe Vari, di Boccaccio e della sua opera non resta che il titolo del film: protagonista è addirittura Cecco Angiolieri, trasformato in saltimbanco, che, unitosi alla compagnia di tal Camillo, grazie ai suoi trucchi riesce a conquistare tutte le donne impossibili: nobili fidanzate e sposate. *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno* di Bitto Albertini (il titolo rimanda a III 10 dove «Alibech diviene romita» e «Rustico monaco» le insegna a «rimettere il diavolo in inferno») tocca vette di volgarità davvero alte: il libertino Ricciardetto vuole a tutti i costi possedere la moglie del podestà di Montelupone; ci riesce, ma è scoperto e condannato a morte (sarà salvato da un santa pellegrina). Il successo di botteghino di questo «capolavoro del *trash*»[111] fu tale che l'anno seguente (il 1973) Albertini non si fa scrupoli a realizzarne una sorta di seguito, *... e continuavano a mettere lo diavolo ne lo inferno*. E l'elenco potrebbe continuare a lungo, in una valanga di imitazioni pasoliniane che non risparmieranno né *I racconti di Canterbury* (1972) né *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Tra i titoli: *Decameron '300* di Mauro Stefani, *Novelle galeotte d'amore* di Antonio Margheriti, *L'ultimo Decamerone* di Italo Alfaro, *La bella Antonia, prima monica e poi dimonia* di Mariano Laurenti, *Sollazzevoli storie di mogli gaudenti e mariti penitenti* e *Novelle licenziose di vergini vogliose* di Aristide Massaccesi (il primo firmato Romano Gastaldi, il secondo Joe D'Amato)[112].

111. Così Giordano, *La commedia erotica italiana*, cit., p. 46.

112. Quest'ultimo film, del 1973, merita un cenno a piè di pagina non solo perché raggiunge l'impensabile culmine dello squallore e della volgarità, ma anche e soprattutto perché ha la sfrontatezza di coinvolgere, sotto il segno del *Decameron*, tutte e tre le corone della letteratura italiana. Novelle a parte – su cui non val la pena spendere una sola parola –, è l'utilizzo della doppia cornice che le contiene a destare quasi stupore per l'azzardata convivenza di infima trivialità e tentativo razionale di creare una struttura complessa. Mentre Giovanni sta componendo le sue novelle, la licenziosa vecchia serva, che vorrebbe che lo scrittore passasse dalle parole ai fatti, gli rivolge un maldestro rimprovero; disposto a finire all'inferno piuttosto che giacere con la donna, il giovane Boccaccio si ritrova catapultato davvero negli oscuri gironi infernali, tra le urla disperate dei dannati e il fuoco. Giunto al "reparto accettazioni", giudicato da un improbabile Minòs e condannato al girone degli "zozzoni", Giovanni si vede affidata una guida, Geoffrey Chaucer, che lo conduce tra i vari settori e gli spiega la natura delle diverse pene, ovviamente tutte di natura erotica. Tra le anime dell'"oscuro carcere" c'è pure "un tale che ha scritto una commedia" (così è additato un Dante Alighieri che non ha mai trovato la strada per uscire

Il filone, che ignorando la dedica di Boccaccio alle «vaghe donne» ha portato nelle sale «i pubblici maschili di provincia», mantenendo «il suo zoccolo duro di aficionados tra i militari in libera uscita»[113], si conclude così, almeno per ora, dopo aver toccato il fondo del buon senso. Né lo riscatta il coevo tentativo di sottrarre l'opera del Certaldese alla dimensione esclusivamente erotica, col recupero delle novelle di "beffa" fatto da Sergio Corbucci nel suo *Boccaccio* del 1972 (Calandrino, Bruno e Buffalmacco ne sono i protagonisti). E del resto, esaurita ogni possibilità di sfruttamento intensivo ai danni del capolavoro boccacciano, gli artigiani dell'eros triviale si rivolgeranno alla novella e alla commedia del Cinquecento, con Pietro Aretino, Ruzante e il Bibbiena. Ma purtroppo, per Giovanni Boccaccio, le umiliazioni non sono ancora finite: negli anni Novanta tornerà a scomodarlo, in deliri lesbo-pulp nipponici, Koichi Kabayashi con *Tokyo Decameron* (1996); poi, nel 2007 in USA, David Leland con *Decameron Pie* (che ambienta nella Toscana del Trecento avventure erotiche pseudo-collegiali già viste e riviste nella fortunata serie degli *American Pie*); infine, nel 2009 in Brasile, Jorge Furtado, Ana Luiza Avezedo e Guel Arraes realizzano *Decamerão, a Comédia do sexo*, sceneggiato televisivo in quattro puntate: *O ciúme*, *O Espelho*, *O Vestido*, *A checada do abade*.

1.3.5. *MARAVIGLIOSO BOCCACCIO*

Certo dopo la stagione decamerotica era difficile, almeno in Italia, tornare a Boccaccio con dignità e senza pregiudizi da parte di registi e pubblico. Occorre aspettare il 1981 per un nuovo film ispirato all'opera del Certaldese. Nella lontana Ungheria Miklós Jancsó, che pure è stato uno dei sette registi a dar vita al francese *Decameron '69*, può far *tabula rasa* di ogni esperienza precedente per realizzare un'opera tutta politica e di modello brechtiano: *Zsarnok szive, avagy*

dall'inferno); né poteva mancare Nerone, che si grida innocente: non è sua la responsabilità dell'incendio che divampa in quei luoghi! Finita la visita guidata, Boccaccio è abbandonato da Chaucer proprio nel momento in cui giunge la sua ora per espiare, tra improbabili pene, il peccato di aver composto il *Decameron*. Per sua e per nostra fortuna, quello di Boccaccio è solo un sogno. Ma per il buon gusto dello spettatore il peggio deve ancora arrivare: al capezzale di Giovanni si presenta Francesco Petrarca, che cerca di salvare dal rogo gli scartafacci che l'amico, in preda alle suggestioni del sogno, sta distruggendo. Francesco è stupito e incredulo nel vedere Boccaccio che getta nel fuoco anni e anni di fatiche; in fondo il poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta* non potrà mai capire: egli, nella vita, si è sempre limitato a scrivere "cosette da collegiali".

113. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., vol. IV, p. 424.

Boccaccio Magyarországon (*Il cuore del tiranno. Boccaccio in Ungheria* il titolo italiano) è ambientato nel XVI secolo e narra la vicenda di Gaspar, principe magiaro erede al trono e lettore di Machiavelli, che torna al suo paese con un buffone di corte (Ninetto Davoli, l'Andreuccio da Perugia del film di Pasolini), ma perde la memoria. Intrighi di palazzo si intrecciano al tentativo di una compagnia teatrale di mettere in scena una novella decameroniana, quella di Ricciardo Manardi e «messer Lizio da Valbona» (V 4). Ma la *mise en scène*, più volte annunciata, è sempre rimandata. Con tecniche teatrali che guardano all'*Amleto* shakespeariano, il film e l'impossibile rappresentazione della novella diventano «metafora della situazione di un uomo che vive nel totalitarismo, senza avere nessuna influenza sugli eventi»[114].

Ciò che sino ad ora ha caratterizzato tutti i film ispirati o tratti dal *Decameron* è l'assenza o la banalizzazione della "cornice". Eppure è proprio la "mortifera pestilenza", il male che sconvolge e distrugge un'intera civiltà e spinge un'onesta brigata di dieci giovani ad abbandonare Firenze per rifugiarsi nel contado, la ragione stessa del novellare che struttura e sostanzia l'opera; è solo attraverso di essa che la narrazione, estremamente ritualizzata e suprema manifestazione del *logos*, acquista lo scopo di preparare una ricostruzione, su nuove basi, di ciò che il morbo ha dissipato per sempre. Ora, tornare a filmare il *Decameron* significava innanzitutto distaccarsi radicalmente dalla tradizione dei suoi adattamenti e mettere al centro l'"onesta brigata", vera protagonista del libro. È quanto fanno Paolo e Vittorio Taviani nel loro *Maraviglioso Boccaccio*, uscito nelle sale italiane nel febbraio del 2015. I due registi sono sempre stati a loro agio nell'adattamento e rielaborazione di opere letterarie: pensiamo al *Padre padrone* dal romanzo omonimo di Gavino Ledda, a *Kaos* dalle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, a *Il sole anche di notte* dal *Padre Sergio* di Tolstoj. Mai come in questa occasione, tuttavia, essi hanno dovuto fare i conti con la scomoda eredità di Boccaccio al cinema, al punto che si ha la sensazione che sia stato loro preciso scopo muoversi verso direzioni mai toccate o contrarie a tutti i precedenti. Innanzitutto, se Pasolini ha dissolto la cornice in un vasto affresco popolare, i Taviani, in modo diametralmente opposto, finiscono per identificarla con lo stesso film, che diventa innanzitutto la storia di una fuga dalla città impestata. Le scene dell'epidemia (le «più belle del film», nelle quali i due registi rendono omaggio «con maggior efficacia alla stagione d'oro del grande cinema

114. S. Silvestri, *Jancsó, Miklós*, in *Enciclopedia del Cinema*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, *ad vocem* (http://www.treccani.it/enciclopedia/miklos-jancso_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/). Per un'analisi del film cfr. invece G. Pellecchia, *Il cuore del tiranno. Boccaccio in Ungheria*, http://www.cinemedioevo.net/classici/cuore_tiranno.htm.

scandinavo, tra Dreyer e Bergman»[115]) seguono e ampliano quanto racconta lo scrittore medievale, rappresentando con la giusta angoscia il «nascere», «venire» e diffondersi «indifferentemente» dei «gavoccioli mortiferi», le cure degli infermi, il progressivo aggravarsi dei sintomi sino alla morte, il trasporto dei cadaveri sui carri e il dolore e la paura dei parenti (con allusioni scoperte alla peste di Milano di manzoniana memoria). C'è persino la propagazione del male dall'uomo agli animali e l'episodio dei due maiali, di cui Boccaccio stesso sarebbe stato testimone oculare, che addentano i panni di un morto di peste e di lì a breve muoiono infettati[116].

«Della peste che raccontava Boccaccio», ha dichiarato Vittorio Taviani, «ce n'è tanta in giro per il mondo, pensiamo ai tagliatori di teste dell'ISIS, alle ingiustizie di certe guerre come in Libia e alla peste domestica che colpisce i giovani senza lavoro». «La peste», ha aggiunto il fratello Paolo, «è il punto di partenza del film che rappresenta il male dei nostri tempi, riapparsa, oggi, in forme diverse»[117]. E così i registi colgono, per la prima volta sul grande schermo, il senso profondo dell' «orrido cominciamento», ragione stessa di quell'arte del raccontare che consente di sfuggire alla pestilenza.

I dieci giovani acquistano finalmente la loro centralità, eppure è assente la ritualizzazione del loro microcosmo ricreato, così essenziale nell'originale e qui appena accennata nelle scelte stilistiche di eleganza minimale, nella geometria degli ambienti, nel ritmo controllato, nella colorata vitalità dei costumi contrapposti all'oscurità della città ammorbata. Il recupero dell'operazione boc-

115. Così A. Zaccuri, *Il Decamerone dei Taviani: di Boccaccio resta solo la cornice*, in "Avvenire", 21 febbraio 2015.

116. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, I *Introduzione*, 16-18: «Maravigliosa cosa è da udire quello che io debbo dire: il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardissi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fededegna persona udito l'avessi. Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenzia narrata nello appiccarsi da uno a altro, che non solamente l'uomo all'uomo, ma questo, che è molto più, assai volte visibilmente fece, cioè che la cosa dell'uomo infermo stato, o morto di tale infermità, tocca da un altro animale fuori della spezie dell'uomo, non solamente della infermità il contaminasse ma quello infra brevissimo spazio uccidesse. Di che gli occhi miei, sì come poco davanti è detto, presero tra l'altre volte un dì così fatta esperienza: che, essendo gli stracci d'un povero uomo da tale infermità morto gittati nella via publica e avvenendosi a essi due porci, e quegli secondo il lor costume prima molto col grifo e poi co' denti presigli e scossiglisi alle guance, in piccola ora appresso, dopo alcuno avvolgimento, come se veleno avesser preso, amenduni sopra li mal tirati stracci morti caddero in terra».

117. Cit. in S. Santoni, *«Maraviglioso Boccaccio» dei fratelli Taviani*, in "Panorama", 26 febbraio 2015 (http://www.panorama.it/cinema/maraviglioso-boccaccio-taviani-5-cose-sapere/).

cacciana, la rielaborazione narrativa delle novelle hanno la funzione, ancora antipasoliniana, di formalizzare i nuovi valori della borghesia laica colpita dalla "peste" della crisi economica. Il dialogo antifrastico coi modelli cinematografici è evidente anche nella preferenza accordata alle novelle, liberamente adattate, scelte in base alla precisa volontà di espungere «gli elementi più facili e triviali per privilegiare la riflessione sul narrare, cioè sull'arte»:

Montate senza rispettare l'ordine letterario, [i registi] selezionano due novelle dalla prima parte del *Decameron*, quella che racconta la lotta dell'uomo contro le forze della natura umana, a cominciare dall'amore [...] e tre dalla seconda parte che vede la lotta dell'uomo per la sua affermazione in un contesto più socioculturale[118].

Eccole dunque:
1. «Messer Gentil de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, sepellita per morta; la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio, e messer Gentile lei e 'l figliuolo restituisce a Niccoluccio Caccianimico marito di lei» (X 4). Ma nel film Catalina non torna dal marito e resta con l'uomo che l'ha salvata dall'apparente morte per peste. Qui come nelle altre novelle con protagoniste femminili, i Taviani muovono a rivendicare la centralità delle donne, destinatarie del *Decameron* boccacciano;
2. «Calandrino, Bruno e Buffalmacco giù per lo Mugnone vanno cercando di trovar l'elitropia, e Calandrino se la crede aver trovata; tornasi a casa carico di pietre; la moglie il proverbia e egli turbato la batte, e a' suoi compagni racconta ciò che essi sanno meglio di lui» (VIII 3);
3. «Tancredi, prenze di Salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee e così muore» (IV 1);
4. la badessa Usimbalda e la suora Isabetta (IX 2), novella che nel film di Pasolini è raccontata da un narratore interno, e non filmata;
5. «Federigo degli Alberighi ama e non è amato, e in cortesia spendendo si consuma e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la quale, ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco» (V 9).

Nessuna delle cinque novelle (con l'esclusione di VIII 3 ripresa dal *Boccaccio* di Corbucci) era mai stata oggetto di adattamento cinematografico. Inoltre, tutte e cinque sono ambientate dai Taviani in Toscana. Tutte, infine, sottoline-

118. P. Mereghetti, *I Taviani e la celebrazione dell'arte. Un Decameron che esalta le donne*, in "Corriere della Sera", 25 febbraio 2015.

ano opportunamente la centralità del narratore e della narrazione, «o rivendicano la verità dei fatti raccontati per mettere in rilievo il passaggio dalla realtà alla parola»[119].

Le varianti dall'originale, numerose, rispondono a esigenze di attualizzazione del messaggio, o servono a sottolineare elementi e temi che tuttavia non entrano mai in contraddizione con lo spirito decameroniano. E del resto, di fronte a ben cento novelle, qualsiasi adattamento deve fare i conti con la necessità di privilegiare alcuni aspetti (la forza dell'amore e dell'arte narrativa, la contraddittorietà dei comportamenti umani, il potere della natura e del caso sulla volontà degli uomini) a discapito di altri (l'avventura e l'esotismo, l'erotismo e la polemica antifratesca, il motto e, soprattutto, la comicità, che in Boccaccio ha sempre un alto valore conoscitivo). Il tradimento più profondo della lettera e dello spirito del *Decameron* sta tuttavia in una variante introdotta nel finale: dopo quindici giorni, compiuto il suo "rituale", l'"onesta brigata" boccacciana è pronta a far ritorno a Firenze dove la peste ancora infuria, andando consapevolmente incontro a una probabile morte. Nel *Maraviglioso Boccaccio*, la sera prima della partenza dei dieci giovani una provvidenziale pioggia (e la memoria va ancora ai *Promessi sposi*) lascia intuire che la città, all'arrivo dei protagonisti, sarà libera dal contagio.

119. *Ibid.*

2
Rinascimento

2.1
Niccolò Machiavelli

2.1.1. *LA MANDRAGOLA*

Erba delle solanacee dalle proprietà sia afrodisiache e fecondative (cfr. *Genesi*, 30, 14-17) sia anestetiche e venefiche, la mandragola (o mandragora) si caratterizza per la curiosa forma della radice, la cui peculiare biforcazione può ricordare un minuscolo corpo umano. E con le sembianze di un uomo o di un bambino la raffigurarono gli alchimisti, che contribuirono così a diffondere la leggenda del pianto della mandragola in grado di uccidere chiunque tenti di cogliere la pianta dal terreno. Per questo, sulla scia di Flavio Giuseppe, Battista Fregoso consigliava, nel *De dictis factisque memorabilibus collectanea* del 1509, di far svellere le radici della mandragola da un cane nel quale sarebbe passato tutto il pericolo. Credenze popolari volevano anche che la mandragola nascesse dallo sperma emesso dagli impiccati in punto di morte. Nella *Mandragola* di Machiavelli (atto II, sc. VI), Callimaco, per beffare Nicia, lo informa «che non è cosa più certa ad ingravidare una donna che darli bere una pozione fatta di mandragola. Questa è una cosa sperimentata da me due paia di volte, e trovata sempre vera; e, se non era questo, la reina di Francia sarebbe sterile, ed infine altre principesse di quello Stato»[1]. Nella sua opera teatrale del 1518 il segretario fiorentino mostra di non credere (come già il Pulci del *Morgante*, XXII 26, 6-8: «che pensi tu mostrarmi, la mandragola? / Io ciurmerei più, Gan, con un sermento / che tu con le tue serpe»[2]) alle proprietà attribuite alla misteriosa pianta; né infatti Callimaco, fintosi medico per entrare nelle grazie dello sciocco Nicia e possederne la bellissima moglie Lucrezia, si dilunga su di esse. E tuttavia Alber-

1. Cito dall'edizione a cura di P. Gibellini e T. Piras, Garzanti, Milano 2000.
2. Cito da L. Pulci, *Morgante*, a cura di D. Puccini, 2 voll., Garzanti, Milano 1983.

to Lattuada, nella sua *Mandragola* del 1965, dedica alcune fra le scene più suggestive del film a illustrare, con efficaci tinte gotiche, le leggendarie credenze attestate da numerose fonti. L'idea di Ligurio di utilizzare la mandragola per ordire la beffa ai danni di Nicia è giustificata nel film dall'incontro suo e di Callimaco con un negromante che, fatta estrarre la mandragola, ne descrive le magiche virtù. Machiavelli non aveva certo bisogno di dilungarsi sulla leggenda, ben nota ai lettori e agli spettatori del suo tempo; Lattuada, invece, aggiunge l'impiccato che con le sue escrezioni fa nascere la pianta dalle radici a forma di feto, l'aneddoto del cane e quello del corno da suonare per coprire le mortali urla emesse dalla mandragola nel sentirsi sradicata. L'evocazione di un immaginario tutto medievale, fatto di superstizioni e contrapposto al più razionale spirito del Rinascimento, non è limitata del resto a questa sola scena: al contrario, sembra caratterizzare la maggior parte delle sequenze che il regista aggiunge al testo machiavelliano. La trama, senza dubbio, ricalca fedelmente quella della commedia teatrale: nel corso di un lungo soggiorno a Parigi, il giovane Callimaco apprende dall'amico Cammillo che a Firenze la bellissima Lucrezia si è sposata, da ormai quattro anni, con il ricco e sciocco notaio Nicia Calfucci, dal quale tuttavia non riesce ad aver figli. Innamoratosi *per fama*, Callimaco torna a Firenze e cerca di sedurre la donna. Lo aiuta il parassita Ligurio, che gli consiglia di fingersi medico e di convincere Nicia a far bere alla moglie un infuso di mandragola in grado di curare la sterilità. È una cura dalle spiacevoli controindicazioni: chi avrà il primo rapporto sessuale con la donna sarà infettato dal veleno della pianta e morirà entro pochi giorni. Per aggirare l'ostacolo e proteggere l'onore di Nicia, Lucrezia dovrà incontrarsi di nascosto con un garzonaccio di strada. Nicia si lascia subito persuadere, ma come convincere la bella moglie? Lucrezia, pia e devota, non potrebbe mai accettare; e tuttavia la madre Sostrata e il corrotto frate Timoteo riusciranno a farle cambiare idea sfruttando proprio la sua devozione:

Veramente, io sono stato in su' libri più di dua ore a studiare questo caso [le dice nell'atto III, scena XI fra' Timoteo, impersonato nel film da Totò]; e, dopo molte essamine, io truovo molte cose che, ed in particulare ed in generale, fanno per noi. [...] Voi avete, quanto alla conscienzia, a pigliare questa generalità, che, dove è un bene certo ed un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete una anima a messer Domenedio; el male incerto è che colui che iacerà, dopo la pozione, con voi, si muoia; ma e' si truova anche di quelli che non muoiono. Ma perché la cosa è dubbia, però è bene che messer Nicia non corra quel periculo. Quanto all'atto, che sia peccato questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al marito,

e voi li compiacete; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltr'a di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose: el fine vostro si è riempire una sedia in paradiso, e contentare el marito vostro. Dice la Bibia che le figliuole di Lotto, credendosi essere rimase sole nel mondo, usorono con el padre; e, perché la loro intenzione fu buona, non peccorono.

Quella stessa notte Callimaco si traveste da mendicante per essere portato da Nicia tra le braccia di Lucrezia, la quale a questo punto non si accontenta di un solo fugace incontro, ma accetta Callimaco, che le rivela la sua identità, per amante.

La sostanziale fedeltà della trama non impedisce il tradimento del testo: quello di Lattuada, in effetti, è un tentativo di garantire la massima fruibilità per il pubblico (lo spettatore medio) del suo film. Le scene aggiunte, d'altro canto, rivelano l'alterità ideologica fra commedia e sua trasposizione. Innanzitutto Lucrezia, che in Machiavelli è presenza "evocata" e compare solo nelle ultime scene, attira di continuo, e sin dall'inizio del film, l'occhio voyeuristico della macchina da presa, diventando oggetto del desiderio proprio perché "vista" in tutte le sue forme, nella sua nudità, nella sua scultorea bellezza. La sequenza di apertura (ossia l'antefatto parigino) è anch'essa solo evocata nelle commedia, in un dialogo tra Callimaco e il servo Siro (atto I, sc. I). Nel film invece assistiamo, in un'osteria di Parigi, a una disputa che verte sul confronto fra le donne italiane e quelle parigine. Cammillo parla di Lucrezia, che Callimaco ricorda come pudica giovinetta. La sua decisione di sedurla nasce come scommessa tra compagni di baldoria, e lo stesso *topos* letterario dell'innamoramento per fama lascia subito il posto al dato visivo: "vedere", sia attraverso l'immaginazione sia coi propri occhi, assume nel film, sin dall'inizio, un'importanza preponderante. L'ambientazione della prima scena, inoltre, è «crudamente realistica», tanto che l'evocazione di Lucrezia avviene nel corso di un rituale "stupro" di gruppo ai danni di una bella parigina. Insomma, il prologo a Parigi conferisce «una sfumatura inquietante alla vicenda dell'inganno e della seduzione di Lucrezia»[3]. Alcuni anacronismi sottolineano l'"ideologia" del film: non solo si allude alla *Clizia*, commedia rappresentata nel 1525 e che fu pubblicata oltre dieci anni dopo; ma a Firenze un frate (un Savonarola ancor vivo in pieno Cinquecento) predica con veemenza contro il peccato di lussuria e la corruzione della carne, turbando profondamente Lucrezia. Scopo del regista è «esemplifi-

3. Così S. Zumbo, *Cinquecento al cinema. Genere e autorialità nei film tratti da commedie del Rinascimento*, Falsopiano, Alessandria 2005, p. 7.

care il contrasto tra pensiero medievale e umanesimo»[4], come del resto avverrà in non pochi "decamerotici". Stesso scopo ha l'episodio aggiuntivo del ritrovamento di una statua antica cui assistono Lucrezia e la madre Sostrata: quest'ultima è colpita della bellezza delle forme della statua, tanto da esclamare: «Peccato che sia di marmo»; qualcuno (un umanista?) spiega che «per gli antichi pagani la bellezza del corpo, cioè la natura, non aveva ombra di peccato». Anche Lucrezia a questo punto, accantonando la sua ritrosia, coglie tutto il fascino del ritrovamento («erano così belli gli antichi»?) e si chiede come mai «il predicatore ce l'aveva tanto con queste pietre». Nella commedia inoltre (atto I, sc. I) si allude alla possibilità di convincere Nicia a condurre la moglie alle terme (Callimaco riferisce a Siro che Ligurio «ha promesso di persuadere messer Nicia che vada con la sua donna al bagno in questo maggio. [...] Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura, perché in simili lati non si fa se non festeggiare; ed io me n'andrei là, e vi condurrei di tutte quelle ragion piaceri che io potessi, né lascerei indietro alcuna parte di magnificenzia; fare' mi familiar suo, del suo marito...»), e tuttavia Ligurio accantona subito l'idea; ma ecco che nel film la sequenza delle terme assume inedita rilevanza: Callimaco viene a sapere da Siro che Lucrezia ha l'abitudine di recarvisi ogni venerdì e di fare il bagno nuda; giuntovi anch'egli, paga il bagnino per accedere a un corridoio segreto, che separa i bagni maschili da quelli delle donne e su un muro del quale sono stati fatti dei fori per consentire ai *voyeurs* di vedere, non visti, le nudità femminili. Le nudità di Lucrezia tuttavia provocano tanto scalpore nei bagnanti che essi finiscono per sfondare la parete e ritrovarsi dall'altra parte. Solo a questo punto, nel film, Ligurio decide di aiutare Callimaco, le cui possibilità economiche gli fanno presagire sicuri guadagni. Allo scopo di scrutare ulteriormente le nudità di Lucrezia e rimarcare la distanza fra prospettiva umanistica e superstizioni medievali, viene dato ampio risalto ai tentativi per guarire la donna dalla sua presunta sterilità, e che la costringono a sottoporsi ad assurde cure come quella del sasso bollente o del bagno nel pepe indiano. Per evidenziare la credulità della gente comune a cui appartiene pienamente messer Nicia, Lattuada inserisce infine l'episodio del falso miracolo di una donna trasformata per metà in uomo da Dio così da salvarla da uno stupro, mero inganno di un truffatore per estorcere denaro alla folla: si insiste ancora, insomma, sul confronto tra superstiziosa mentalità medievale e ingegnosità razionale del mondo umanistico (o forse meglio postdecameroniano). Quest'ultima è esemplificata dallo "stratega" Ligurio, che avverte: «La gente vuol essere ingannata,

4. *Ibid.*

il buon dio ha fatto questo mondo proprio per noi» (si osservi che parole quasi identiche torneranno in *Fiorina la vacca*, il film di Vittorio De Sisti tratto da Ruzante su cui torneremo a breve). Lo stesso Ligurio, ordendo la beffa ai danni di Nicia, afferma: «Poiché noi siamo istruiti e la gente è sciocca, sarebbe un vero peccato per uomini di talento come noi non ingannarla; e messer Nicia, benché sia notaro, è il più ingenuo uomo di Firenze». Sullo stesso piano si pone un'ultima variante: in Machiavelli, durante la notte del travestimento, Callimaco viene "rapito" senza alcuna difficoltà (atto IV, scene VII-X); nel film, invece, il tema della beffa si dilata in due episodi aggiuntivi: l'aggressione di un passante e l'incontro coi birri, ostacolo evitato da un ingegnoso Callimaco che si finge indemoniato e dall'altrettanto astuto complice Ligurio. Ancora una volta Lattuada, strizzando l'occhio a Boccaccio, indugia sull'elogio di quell'intelligenza che ha il potere di superare con leggerezza ingenuità e superstizione.

Per concludere, il film sottolinea «l'incontro tra due elementi culturalmente e temporalmente molto distanti, ma non del tutto estranei» che nel decamerotico si ritroveranno sovrapposti, anche se in modo «più superficiale ed acritico». La sovrapposizione, insomma, tra

> la grande rivoluzione umanistica, che diede una scossa decisiva al giogo culturale del Medio Evo, caratterizzata tra l'altro dal consolidarsi di un teatro volgare rivolto alla classicità, e la lotta condotta, nei nostri anni '60 e '70, contro la repressione sessuale, imposta dalla società patriarcale e dalle autorità religiose, operanti, nel campo dei mezzi di comunicazione, attraverso il braccio armato della censura[5].

2.1.2. *BELFAGOR ARCIDIAVOLO*

L'arcidiavolo di Ettore Scola (1966) riprende liberamente, con toni scherzosi, la vicenda narrata dall'unica novella scritta dal segretario fiorentino: *Belfagor arcidiavolo* (conosciuta anche come *La favola di Belfagor arcidiavolo* e *Il diavolo prese moglie*). Dopo un prologo infernale fra trucchi alla Méliès e Commedia dell'Arte, ci ritroviamo nell'anno 1478: papa Innocenzo VIII e Lorenzo de' Medici, dopo il lungo periodo di ostilità che li ha visti contrapposti nelle fasi precedenti le guerre d'Italia, decidono di siglare una tregua. Ma all'inferno i diavoli, capeggiati da Belzebù, non sono certo d'accordo e temono addirittura per la propria sorte: ed ecco che l'arcidiavolo Belfagor (Vittorio Gassman), assunte sembianze umane, viene inviato sulla Terra per portare scompiglio e far riprendere le ostilità. Ucciso Franceschetto Cybo, figlio di papa Innocenzo e promes-

5. Ivi, p. 18.

so sposo della figlia di Lorenzo, Maddalena, ne assume le sembianze e si presenta alla corte medicea, rifiutando il matrimonio e provocando un nuovo stato di guerra. Con lui c'è Adramalek, diavoletto dispettoso che solo Belfagor è in grado di vedere. Minacciata la verginità di Maddalena, l'arcidiavolo viene fatto arrestare, ma fugge dal carcere e con un inganno fa sì che Maddalena si mostri nuda al popolo fiorentino accorso sotto il palazzo della Signoria. Il suo nuovo arresto provoca l'irritazione di Belzebù, scontento della missione di Belfagor e soprattutto dell'amore che questi incomincia a mostrare per Maddalena. Belzebù decide così di privarlo dei suoi poteri demoniaci nel momento stesso in cui l'arcidiavolo viene condannato al rogo. È solo grazie all'intervento di Maddalena e del Magnifico che Belfagor riesce a salvarsi: perse le corna e l'immortalità, trascorrerà una felice vita terrena al fianco della donna amata.

Machiavelli, riallacciandosi ai temi tradizionali della novellistica (dalla malignità delle donne alla rappresentazione comica degli inferi, dall'astuzia contadinesca alle "beffe"), sfruttava una vicenda fantastica per offrire una visione deformante della quotidianità attraverso un elemento "diabolico" in grado di capovolgere i punti di vista sul mondo, smascherarne gli inganni e rivelare la crudezza egoistica dei meccanismi "economici" che conferiscono ai rapporti umani una dimensione tutta infernale. Nella novella, Belfagor è inviato sulla terra da Plutone per verificare i comportamenti delle donne ammogliate e la natura della vita matrimoniale, che molti dannati considerano più intollerabile della loro pena all'inferno. Una volta sposatosi, in effetti, l'arcidiavolo diventa vittima della sua stessa moglie, monna Onesta, che lo costringe a contrarre debiti su debiti. Lo salva dai creditori un astuto villano, Gianmatteo del Brica, a cui Belfagor promette come ricompensa di farlo arricchire col mestiere di esorcista di donne indemoniate. Ma il villano, beffato dal diavolo, ha la meglio su di lui, minacciandolo di farlo tornare tra le grinfie di monna Onesta, da cui Belfagor riesce a salvarsi solo lasciando la terra per tornare all'inferno. Scola, pur riprendendo la *fabula* machiavelliana, se ne allontana presto per dar vita a una sorta di *spy story* cinquecentesca, giocando sull'istrionismo di un Gassman/James Bond in grado di esaltare gli aspetti "spionistici" del suo personaggio, «scollacciato buontempone e rodomonte»[6].

La colonna sonora del film, capostipite, con la monicelliana *Armata Brancaleone*, della commedia in costume, è l'orchestrazione del canto carnascialesco di Lorenzo de' Medici *Quant'è bella giovinezza*, musicato da Armando Trovajoli.

6. Cfr. P. M. De Santi, R. Vittori, *I film di Ettore Scola*, Gremese, Roma 1987, p. 86.

2.2
Angelo Beolco detto Ruzante

A Ruzante si deve l'irruzione sulla scena teatrale cinquecentesca della figura del contadino al di fuori della tradizionale *satira sul villano*. Non che il colto scrittore padovano identifichi il suo punto di vista con quello del personaggio, il cui ruolo comico è anzi osservato con piacevole distacco; tuttavia, soprattutto se consideriamo la situazione dell'entroterra veneziano all'inizio del XVI secolo, la nuova attenzione delle classi dirigenti per il contado e il ruolo dei contadini nel difendere il territorio della Serenissima dalle armi straniere, è innegabile che Angelo Beolco sia riuscito a proporre un nuovo e alternativo modello umano e letterario dove il personaggio comico di Ruzante si impone quale strumento per un'indagine e un'osservazione spregiudicate della società contemporanea. I liberi valori naturali della "snaturalité", caldeggiati nelle sue commedie e contrapposti alla pedanteria degli "sletràn", configurano un "mondo alla rovescia" (il "roesso mondo"), certo già caro alla cultura del tempo ma còlto e rappresentato dal Beolco attraverso il potente filtro deformante del dialetto, che gli consente di far affiorare, sulla sua pagina di uomo dotto, le sotterranee tradizioni folcloriche del carnevale e del carnevalesco (con tutto il loro portato bicorporeo e scatologico, per dirla col Bachtin[7]); di scoprire attraverso la comicità il drammatico conflitto fra città e campagna, opulenza e carestia; di denunciare infine, con inedita crudezza, la rovinosa condizione dell'universo rurale: un misto di soprusi economici e militari, di sentimenti elementari e violenti.

Sebbene oggi sia considerato da molti un semplice precursore del "decamerotico", *La Betìa ovvero in amore, per ogni gaudenza, ci vuole sofferenza* di Gianfranco De Bosio, uscito lo stesso anno del *Decameron* pasoliniano (con cui condivide la produzione di Alfredo Bini, già produttore della *Mandragola* di Lattuada), conserva una sostanziale fedeltà al testo ruzantiano che adatta. De Bosio, del resto, ha già rappresentato per il teatro le commedie di Ruzante, compresa *La Betìa*, e per salvaguardare la sua «autorialità» si sforza di «mettere a partito [...] la sua lunga esperienza di studio e di messa in scena del grande teatrante padovano»[8].

La commedia in cinque atti, scritta in dialetto in settenari a rima baciata, fu composta e rappresentata a Venezia nel 1523. Protagonista è Zilio, povero

7. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Einaudi, Torino 1995.

8. Zumbo, *Cinquecento al cinema*, cit., p. 22.

bracciante di diciott'anni «menù / de gambe e de lachiti, / che i par du stechiti / che ghe sea cazé in lo culo» («minuto di gambe e di garetti che sembrano due stecchetti che gli siano cacciati nel culo», III 832), ma «bon laorente [...] per brazente / no gh'è de miegio de chìa via» («buon lavoratore [...] come bracciante è il migliore che ci sia», IV 332-333), innamorato perso della coetanea contadinella Betìa, figlia di donna Menega, tanto da affermare: «a' gh'ho / una gran duogia e rancore, / che 'l m'è diviso a tut'ore / che e' me crepe la panza» («ho gran doglia e dolore che mi sembra che a tutte l'ore mi scoppi la pancia», II 115-118). La corteggia, ma con goffaggine, e lei lo rifiuta e sbeffeggia. Ma ecco che entra in scena Nale (nel film interpretato da Nino Manfredi), già sposato ma spregiudicato *tombeur de femmes*. Ci penserà lui a convincere Betìa a concedersi a Zilio, promettendole che così facendo potrà godersi due mariti (III 309-316): il giovane bracciante e lui stesso, noto per il suo «sapon, / che per un ordegno è de bela man» (il suo «zappone, che, come arnese, è di buona mano», II 821). Il «sapon» è argomento convincente: Betìa accetta e fugge di casa per andare a sposarsi con Zilio. Donna Menega, però, insegue i fuggitivi e riporta a casa la figlia. Si viene alle mani. Due opposti schieramenti si affrontano: da un lato Zilio, Nale e una brigata di furfanti spiedo alla mano, dall'altro donna Menega, amici, parenti e vicini di casa. L'intervento di Tacìo, oste saggio e diplomatico, placa gli animi e lo scontro lascia il posto a una festa di matrimonio accompagnata da danze e da quei riti nuziali contadini così tipici dei *mariazi* (le feste nuziali a suon di bicchieri franti, offerte votive con pelle di mulo e pelo di gatta, fieno e ampolle di buon augurio). Nale, però, non dimentica il patto con la Betìa, né questa intende rinunciare al «sapon». Tra i due amici scoppia così una lite che finisce con Zilio che accoltella Nale. Quest'ultimo, ferito solo di striscio, si finge morto: sua moglie Tamìa lo piange accorata, salvo poi consolarsi con un amante. Con la sua beffa, Nale si ritrova improvvisamente beffato: non gli resta che tornare in vita, riprendersi la moglie e spedirla da Zilio per riparare all'equivoco. Il giovane bracciante, del resto, non è offeso per le pretesi sessuali di Nale sulla bella Betìa: la sua rabbia è dovuta al fatto che l'amico non gli ha offerto nulla in cambio. Insomma, anche Nale ha una bella moglie: «E pur an ti, ampò, / hessi ben da meter a scoto, a la fe'. / Mo vuotu far com a' te dirè? / Guarda se so om da ben. / Vuotu che fra nu a' fazén / i quatro continti? / Se ti te continti, / a son a zà contentò. / E si a' porèn dire ampò / che a' farén cossa no fata mé pì, / ché mé no se fé nomé in tri, / e nu farén in quatro» («eppure ti dico che anche tu avevi da metterci lo scotto. Vuoi fare come ti dirò? Guarda se sono un buon amico. Vuoi che facciamo tra di noi i quattro contenti? Se tu ti accontenti io sono già

accontentato. E possiamo dire che faremo cosa mai fatta, perché non si fece mai se non in tre e noi lo faremo in quattro», v 1424-1423). Così la commedia sembra chiudersi con il classico scambio di coppia. Ma il finale presenta una sorpresa. All'improvviso, infatti, spunta l'amante di Tamìa, e Nale, tutt'altro che scontento, si frega le mani e annuncia: «a' porè far, quando vorè, qualche carezo. / Mo, [a] quel che a' vezo, / i cre' far quatro continti, / e sì a' saròn i çinque!» («potrò fare, quando vorrò, qualche correggio, perché a quel che vedo essi credono di fare i quattro contenti, e invece saremo in cinque»; IV 1462-1464)[9].

Sebbene sostanzialmente fedele alla trama e allo spirito della commedia, il film di De Bosio presenta scene aggiuntive ricavate da altre opere ruzantiane: nella prima sequenza, ad esempio, un anziano contadino arriva in paese per acquistare gli escrementi degli abitanti del contado per ordine del massaro, che li utilizzerà poi come concime: spunto che riprende il *Dialogo facetissimo et ridiculissimo* scritto dal Beolco in occasione della carestia del 1528, dove Menego, proprio come accade nel film, si lamenta dell'effetto lassativo delle rape. Dalla prima *Orazione per il cardinale Marco Cornaro* del 1521 è tratto invece il discorso di Nale su una proposta di legge da lui stesso avanzata al "cardinale vecchio" per imporre ai preti una scelta: la castrazione o il matrimonio. La serenata di Zilio alla Betìa è la canzone IX del Ruzante: *Bel'oselino, che de ramo in ramo tu va cantando per lo verde spino*. Altrettanto interessante è il richiamo ai temi ruzantiani della fame e della scatologia, sebbene talvolta, proprio qui, si verifichi uno scarto evidente tra film e riferimento letterario, laddove «la tragica *naïveté* del referente» rischia di consumarsi nell'«autoreferenzialità che caratterizza l'impiego a fini di elementare comicità della componente scatologica in tanta commedia erotica»[10]. Funzionali al mezzo cinematografico sono invece i casi di dilatazione e drammatizzazione di alcune scene: su tutte quella dello scontro tra gli schieramenti di Zilio-Nale e di Menega a seguito del rapimento di Betìa. Dinamizzato, ai fini della comicità cinematografica, è altresì il dialogo fra Tamìa e il presunto fantasma di Nale.

Si trattava del resto di realizzare un film popolare, senza tradire lo spirito dell'opera letteraria, e De Bosio mette in atto una doppia strategia per risolvere le inevitabili difficoltà della transcodificazione. Ed ecco che la convenzione teatrale «viene soppiantata dall'adozione di criteri realistici» e dall'attenzione

9. Per il testo cfr. Angelo Beolco detto Ruzante, *La Betìa*, in Id., *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967.

10. Zumbo, *Cinquecento al cinema*, cit., p. 23.

alla psicologia dei personaggi; e ancora la comicità ruzantiana è integrata nei codici del genere cinematografico della commedia all'italiana. L'esperimento «interessante e rischioso», ha osservato Zumbo, «si gioca sul procedere parallelo di queste due direttrici, che si sovrappongono, si armonizzano, si confondono a tratti, e talvolta entrano in contraddizione»[11]. Restano senz'altro convincenti, in ogni caso, e l'ambientazione e la rappresentazione della miseria contadina e dell'odio verso i soldati così caratteristico degli scritti del Beolco. Il tema è sottolineato anche da un racconto di Nale su un suo presunto viaggio all'inferno dove i soldati, per contrappasso, vengono violentemente torturati dai contadini. Il crudo realismo (non relativo soltanto ai dialoghi, ma alle diverse allusioni ai servizi di Betìa ai soldati, messi a profitto da donna Menega) resta fedele al referente testuale, nonostante le coloriture grottesche e convenzionali al genere collidano con il modello. Coerenti alla tradizione dei *mariazi* sono infine il pranzo di matrimonio e i successivi festeggiamenti, così come rimane efficace l'affresco dei costumi e della ritualità contadina, l'esaltazione della elementare gioia di vivere, di un erotismo spontaneo privo di sensi di colpa. Non c'è dubbio, insomma, che Ruzante gioca un preciso ruolo ideologico: De Bosio vi scorge la «forza istintuale e paradossale del mondo» dei personaggi contadini, veicolo per l'«ardor polemico» del Beolco «contro la società colta della città e della corte». «Anch'io», ha affermato il regista, «ricercavo ragioni d'opposizione all'ambiente in cui vivevo, e quel teatro me ne prestava, con il suo materialismo gravido di umori comici»; la *Betìa* rispondeva appieno a questo intento, con il suo recupero «della vitalità, della felicità intrinseca all'atto sessuale» che diventa vera e propria «visione del mondo, stravolta dalla gioia di esistere»[12].

Un discorso a parte riguarda invece l'influenza del film sul nascente decamerotico, un'influenza forse superiore a quella del *Decameron* pasoliniano: il mondo rappresentato da Ruzante, in effetti, è ancora più distante dai modelli culturali del presente rispetto a quello del Boccaccio, né Pasolini «si allontana da un certo cristianesimo», né accoglie il referente cinematografico della commedia all'italiana[13]; nella *Betìa*, al contrario, il referente c'è, anche se «risulta suscettibile di una felice integrazione in una strategia espressiva

11. Ivi, p. 32.

12. G. De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, in AA.VV., *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, Università di Padova, Padova 1983, pp. 29 e 43 (cit. in Zumbo, *Cinquecento al cinema*, cit., p. 41, nota 23).

13. Intervista a G. De Bosio, a cura di R. Trovato, S. Zumbo, in Zumbo, *Cinquecento al cinema*, cit., p. 141.

sensibilmente improntata a preoccupazioni di artisticità e di filologica appropriatezza»[14].

Più complessa è la ricostruzione delle pur evidenti riprese ruzantiane di *Fiorina la vacca*. Il film infatti, diretto nel 1972 da Vittorio De Sisti, assembla e reinterpreta liberamente situazioni e personaggi di varie commedie di Angelo Beolco, da cui sono recuperate altresì alcune espressioni verbali del «parlar moscheto», collocate però, come già nella *Betìa* di De Bosio, all'interno di un italiano parlato intriso di dialetto padovano moderno. Ambientato nel XVI secolo, *Fiorina la vacca* presenta l'assemblaggio di episodi ruzantiani che danno vita, tuttavia, a una trama non direttamente riconducibile a nessuna delle commedie del Beolco. Ruzante (Gastone Moschin) vende la vacca Fiorina a Menego (Renzo Montagnani) prima di partire, spinto dalla povertà, come soldato di ventura. Menego si presenta a ritirare la bestia proprio nel momento in cui Ruzante e la moglie, anch'essa di nome Fiorina, si concedono un ultimo amplesso. Rimasta sola, la donna viene invitata dal ruffiano Nane a diventare concubina del ricco proprietario paron Beolco (il nome non casuale è spunto metalinguistico che conferisce intenzionale intellettualità alla pellicola), ma rifiuta con sdegno. Intanto la vacca Fiorina pascola attorno alla casa di Menego e della moglie Iacomina, quest'ultima oggetto delle attenzioni erotiche dei vicini Tonin e Michelon. È quest'ultimo a far insospettire Menego della fedeltà della moglie, a convincerlo quindi a travestirsi da soldato per metterla alla prova. E così Menego, sotto mentite spoglie, giace con Iacomina, che tuttavia, scoperta l'identità del finto soldato, si infuria col marito per la mancanza di fiducia e fugge da Tonin portando con sé la vacca. Sempre Michelon fa credere a Menego che Iacomina e Tonin siano scappati insieme portando con sé Fiorina, di cui invece si è egli stesso appropriato. Nel frattempo Teresa, figlia di Michelon e Betta, credendo che l'"onore", di cui ignora la natura ma ne conosce l'importanza, le sia scivolato dalle gambe, prega un giovane di respingerglielo al suo posto: il ragazzo non si fa certo pregare. Betta, trascurata dal marito, si concede al più giovane membro di una compagnia di musici itineranti, che rubano la vacca per rivenderla a Sandron. Quest'ultimo, con una beffa, fa arrestare i musici dagli sgherri. Anche Sandron ha una moglie, Tazia, e immancabilmente la trascura; specie da quando, tutte le notti, si reca nella stalla per mungere Fiorina. Tazia decide così di approfittare delle assenze notturne del marito per sedurre il giovane garzone Checco. La moglie di quest'ultimo, Zanetta, tutt'altro che gelosa ma angosciata dai morsi della fame, vede nella tresca fra Checco e

14. Ivi, p. 38.

Tazia una possibilità di guadagno. Scoperti Tazia e l'amante, Sandron trafigge la donna con una spada e scappa, portando con sé Fiorina; Tazia però è solo svenuta e, finalmente libera, incomincia una convivenza con Checco e Zanetta; presto al triangolo si aggiunge lo stesso Sandron che, derubato di Fiorina e di ogni avere da alcuni soldati, torna a casa accettando di costruire "una famiglia a quattro". Intanto Fiorina moglie di Ruzante, anch'ella in preda ai morsi della fame, accetta la proposta di Nane e diventa concubina di paron Beolco, presso il quale, dopo tante peripezie, è giunta anche l'omonima vacca. Alla corte di Beolco la donna si trova bene, soprattutto da quando un sarto, fintosi omosessuale, la possiede con la scusa di prepararle abiti nuovi. Finalmente Ruzante, tornato dalla guerra più povero di prima, giunge a reclamare i diritti sulla consorte, che tuttavia non è affatto disposta a riprendere una vita di stenti: dopo una dura invettiva contro padroni e possidenti, il povero contadino torna al campo di battaglia, sperando in una fortuna maggiore.

Gli episodi che vedono protagonista Ruzante in partenza per la guerra sono ricavanti dal *Primo Dialogo* (noto anche col titolo *Parlamento*), commedia scritta dal Beolco attorno al 1522-23 ma sullo sfondo della battaglia di Agnadello della Gheradadda del 1509. Dal *Secondo Dialogo* (o *Bilora*) sono tratte invece le scene in cui Ruzante, reduce, cerca di convincere la moglie a tornare a casa. Nella commedia, al rifiuto della donna, il protagonista ne uccide il protettore: caso unico, nel teatro rinascimentale, di un'opera che si chiude con un omicidio. Omicidio che invece è solo evocato nel finale del film, dove Ruzante, prima di ripartire per la guerra, annuncia il vago proposito di uccidere Beolco. Dalla *Fiorina* del 1531 non è ripreso che il nome della donna e della vacca, le cui peregrinazioni (che sembrano ammiccare al bressoniano *Au hasard Balthasar* del 1966) possono ricordare alcuni episodi della *Vaccaria*, l'ultima commedia ruzantiana tutta incentrata su una somma di denaro destinato appunto all'acquisto di vacche. I rapporti adulterini tra Menego e Iacomina, Tazia e Sandron, ascrivibili al genere tutto cinematografico della commedia erotica all'italiana, possono infine richiamare alla memoria certe situazioni della *Moscheta*, opera in due atti scritta tra il 1527 e il 1531. Nonostante l'ibrido impasto di situazioni e personaggi ruzantiani appaia spesso un pretesto per dar vita a *gags* piccanti care al pubblico del decamerotico, nel film emerge, in tutta la sua tragicità, il tema di fondo della poetica di Ruzante: l'estrema miseria delle plebi contadine. Dietro la drammatica e onnipresente difficoltà dei protagonisti di soddisfare i bisogni primari non è difficile scorgere una sorta di coscienza collettiva, che è riflesso di una precisa realtà economica. A Ruzante-Moschin è affidata, soprattutto nel finale, la prospettiva ideologica che, sebbene caratterizzata da un ribel-

lismo astorico e tutt'altro che apostolico, contribuisce a sottrarre il film dalla becera giustapposizione di quadri erotici. Il dialogo conclusivo tra Michelon e Ruzante recupera anzi, e quasi traduce, motivi cari al *Parlamento*:

MICHELON: Il mondo va alla rovescia perché la gente, invece di pensar al suo snatural, pensa a lo snatural degli altri. Vuole cambiare il suo stato.
RUZANTE: No! Il mondo va alla rovescia perché comandano i padroni, sti fioeul de vacca.
MICHELON: Ma così è sempre stato e sempre sarà; lo dice anche il prete in chiesa.
RUZANTE: Così sarà, ma io per me ho già deciso: andrò soldato, e guadagnerò tanti denari che Fiorina tornerà a stare con me. E se paron Beolco non sarà ancora morto, con quest'arma terribile gli darò quello che si merita, al paron Beolco.

Non manca, del resto, neppure la prospettiva popolare di un socialismo utopico "dal basso", espresso dalle parole di Tazia: «Facciamo come i poveretti quando se vuol fare una scodela de minestra la domenica, con la pancetta e le fave; si mettono in tanti [...] ognuno porta qualche cosa, e tutti quanti alla fine hanno una bela minestra nella scodela». La stessa sessualità vitalistica e del tutto amorale dei contadini è un tema che ci riporta, proprio come nella *Betìa*, alla pagina letteraria, anche se ovviamente al regista sta a cuore il tema della "liberazione sessuale", virato nei dialoghi in chiave "progressista". Fa capolino infine, seppure non accentuato come nel film di De Bosio, il motivo ruzantiano della polemica antisoldatesca: si pensi al crudo pestaggio di Sandron, lasciato a terra dai soldati che lo danno per morto; o ancora alla canzone accennata da Ruzante nel congedarsi da compare Michelon: «Se il capitano non vuol che rubemo, per fargli dispetto rubemo di più». Le sue ultime parole, prima di sparire verso l'orizzonte, suggellano la tragica sorte del povero villano, oppresso dalla guerra e costretto a scorgere in essa la sola possibilità di guadagno: «O tornerò coi dinari, o tornerò morto».

2.3
Bibbiena, Aretino, Bandello e altre storie scellerate

Negli anni del boom decamerotico alcune voci isolate cercano di guardare ad altre fonti letterarie per esprimere, tuttavia, una stessa esigenza di sfida alla censura e ai tabù sessuali. Non mancano, del resto, alcuni fortunati tentativi di commedia in costume che di fatto, prima ancora dell'esperimento pasoliniano, anticipano l'affermazione del più prolifico filone erotico della cinematografia

italiana. Si è già parlato, a questo riguardo, dello straordinario successo dell'*Armata Brancaleone*, che rimane un punto di partenza indispensabile anche in virtù dell'utilizzo eclettico di disparate fonti letterarie: oltre a Boccaccio, infatti, il film di Monicelli accoglie spunti dai *Ragionamenti d'amore* (1523 e 1525) di Agnolo Firenzuola, dal *Baldo* (1517), capolavoro del Folengo da cui il regista attinge anche per l'idioma dei personaggi (misto di latino maccheronico e mimesi del toscano medievale), da Ruzante e Aretino, senza dimenticare il *Don Chisciotte* di Cervantes e, tra i contemporanei, *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino. Nello stesso anno esce *Le piacevoli notti* di Armando Crispino e Luciano Lucignani, film che riscrive liberamente tre delle settantacinque novelle dell'omonima opera di Giovanni Francesco Straparola (1553-56): il donnaiolo Francesco Orsino, fingendosi spagnolo, riesce a diventare amante di una bella giovane donna, tenuta prigioniera dal vecchio e geloso marito; giunto alla corte di papa Giulio II, incontra Domicilla, compagna dell'astrologo Bernardozzo, che chiede penitenza per essersi abbandonata a sogni licenziosi; il pittore Bastiano da Sangallo, mascheratosi da papa, incoraggia i sogni erotici della donna e svela la sua vera identità solo dopo aver ottenuto l'omaggio di alcuni ricchi amici che poi, decisi a vendicarsi della beffa, organizzano ai suoi danni uno scherzo crudele: il pittore viene infatti invitato da una falsa Lucrezia Borgia, ma sopraggiunge un altrettanto falso Duca d'Este che condanna Lucrezia alla fustigazione e Bastiano alla decapitazione. Quest'ultimo, sospettando un inganno, decide di beffare i beffatori: si finge morto per avvelenamento e, durante il suo funerale, salta improvvisamente fuori dalla cassa, gettando gli astanti nel panico. Sono presenti, evidentemente, tutti gli ingredienti della commedia boccaccesca: dai tradimenti agli amori adulterini, dai travestimenti alle beffe; eppure il film, nella sua modestia, riesce a mantenere un certo garbo e soprattutto non si mostra estraneo a quell'atmosfera fiabesca tanto caratteristica della pagina di Straparola.

L'anno della *Calandria* è il 1972; il regista, Pasquale Festa Campanile, è uomo colto, dal profilo intellettuale ben delineato. Autore di romanzi, ha spesso basato i suoi film su opere letterarie di successo: si pensi a *Il merlo maschio*, tratto dal racconto di Luciano Bianciardi *Il complesso di Loth*. Il suo contributo alla commedia erotica è di primo piano (*Una vergine per il principe* del 1965, *La cintura di castità* del 1967, *Dove vai tutta nuda?* del 1969, *Jus primae noctis* dello stesso 1972), sebbene il suo modello non sia mai direttamente Boccaccio. Gli stessi elementi decameroniani presenti nelle sue opere, dall'amore adulterino alla beffa, sono rivisti attraverso altre mediazioni letterarie. È il caso della commedia cinquecentesca in cinque atti del cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena,

un'opera nuova perché «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina», e uno dei migliori esempi di fusione tra schema plautino e motivi tipici della tradizione novellistica italiana (proprio a Boccaccio rimanda *La Calandria* sin dal titolo: chi altri è Calandro, sciocco marito della bella Fulvia soprannominata Calandria, se non una metamorfosi del più noto dei beffati, Calandrino?). Giustamente dunque si è parlato di questo film come di un «decamerotico d'autore... ma non troppo»[15]. La libera ispirazione (e non adattamento) da Bibbiena denuncia una disposizione al compromesso col "cinema commerciale" di quegli anni. La stessa trama ne è una conferma: Livio, donnaiolo incallito, scommette sui suoi genitali che riuscirà a sedurre la bella Flavia e a beffarne il marito: si introduce in casa loro vestendosi da donna, ma finisce per far innamorare di sé entrambi i coniugi. La scommessa è vinta, ma il protagonista sarà imprigionato per altri motivi e condannato ad essere appeso per i testicoli. Non gli resterà che cantare, da eunuco, nel coro della chiesa del paese. Non mancano però, rispetto alla coeva commedia sexy in costume, «nessi tematici e strutturali col testo cinquecentesco e soluzioni espressive di un qualche interesse»[16]. Così un'attenta analisi – come quella condotta da Saverio Zumbo – rivela il tasso di cultura nascosto dietro l'operazione di Festa Campanile: ed ecco i parallelismi «a parti invertite», i ribaltamenti speculari e gli scambi plurimi; ecco l'integrazione di motivi testuali all'interno di episodi di nuova invenzione; ecco anche gli scacchi tematici e strutturali (la sceneggiatura moderna sostituisce il finale di limpida razionalità del Bibbiena con una deflagrazione nel caos) che preparano la contrapposta ideologia di fondo: dal compiaciuto ottimismo rinascimentale si giunge a una visione del tutto pessimistica che, alludendo a uno «spirito del tempo», «alla violenza ferina che permeava financo la quotidianità civile, trova rappresentazione nella sequenza fuori-genere (priva di tonalità comiche)» in cui il protagonista condotto al supplizio «scorge i giustiziati appesi alle mura»[17].

Una comicità meno serena, più truce, propria di un universo morale degradato è forse ciò che solo distingue il decamerotico di matrice cinquecentesca dal filone coevo. È vero: cambiano titoli e autori di riferimento, ma la sostanza resta la stessa. Eppure, forse senza consapevolezza degli autori, la lietezza dei film boccacceschi viene meno. È quanto accade laddove si guarda, più o meno direttamente, al *Ragionamento della Nanna e della Antonia* e al *Dialogo* di Pie-

15. Ivi, p. 70.
16. Ivi, pp. 76-7.
17. Ivi, p. 82.

tro Aretino, le due opere pubblicate nel 1534 e nel 1536 e confluite nei *Ragionamenti*. Entrambi di carattere dialogico, ciascuno articolato in tre giornate, i due capolavori aretiniani, con la loro invenzione del "dialogo puttanesco", sono adattati in cinque film, tutti apparsi nel fatidico biennio 1972-73: *Le notti peccaminose di Pietro Aretino* di Manlio Scalpelli, *I giochi proibiti dell'Aretino Pietro* di Piero Regnoli (con lo pseudonimo Martin Andrews), *...e si salvò solo l'Aretino Pietro con una mano avanti e l'altra dietro* di Silvio Amadio (lo stesso regista di *Come fu che Masuccio salernitano, fuggendo con le braghe in mano*, dal *Novellino* di Tommaso Guardati), *L'Aretino nei suoi ragionamenti sulle cortigiane, le maritate e... i cornuti contenti* di Enrico Bomba e infine *I racconti romani di un'ex novizia* di Pino Tosini (film noto anche col titolo *I racconti romani di Pietro Aretino*). Tutte le situazioni più piccanti dei *Ragionamenti*, condite coi *Sonetti lussuriosi* e riprese non dichiarate dai più erotici sonetti del Belli (in *Le notti peccaminose di Pietro Aretino*, ambientato in una truce Roma da baccanali, è citato il primo sonetto del dittico belliano *Santaccia de piazza Montanara*, 5-8: «Pijjava li bburini ppiù screpanti / a cquattr'a cquattro cor un zu' segreto: / lei stava in piede; e cquelli, uno davanti / fasceva er fatto suo, uno dereto») fanno ripetitivamente comparsa nei vari film: dalla cortigiana romana che vuole instradare la figlia alla sua stessa professione al marito che scopre la verità sulla condotta di moglie e figlie, dalle suore che si godono i favori dei frati a ogni genere di amplesso, tra orge, ruffiane e puttane, castrazioni e punizioni esemplari, streghe, satanassi ed esorcisti. Frequenti sono anche i frati predicatori, Savonarola per antonomasia, la cui morale, tutta medievale, è inascoltata o derisa. Fa da sfondo un Cinquecento lugubre e malsano, spesso gotico, tra lanzichenecchi al sacco di Roma e la peste che dilaga (esemplare, nelle *Notti peccaminose*, la sequenza di due fanciulle che, per evitare il contagio, si fanno il bagno nude in una grande vasca di sangue; in secondo piano, carcasse di vacche sventrate). Il basso corporeo, elemento così frequente nei film in esame (pensiamo all'asino che defeca monete d'oro e il conseguente assalto al concime di paesani e paesane dai volti che ricordano i dipinti di Pieter Bruegel), finisce per perdere ogni dimensione carnevalesca e scoronante: una sessualità ossessiva sembra la sola esigenza dei personaggi, ben più della necessità di saziare una fame perenne.

Un discorso diverso va fatto per *Storie scellerate* (1973) di Sergio Citti, film difficilmente riconducibile al filone in esame e anzi interpretabile come risposta al decamerotico dello sceneggiatore Pier Paolo Pasolini. Il produttore Grimaldi, in effetti, aveva proposto a Citti di girare un seguito del *Decameron*, ma su consiglio appunto di Pasolini egli si era messo a leggere Bandello e altri no-

vellieri cinquecenteschi, senza dimenticare una lunga tradizione popolare e orale[18]. Il regista inoltre, sottoproletario di estrazione contadina, ambienta le sue quattro storie scellerate in una Roma papalina di primo Ottocento che facilmente riconosciamo per quella cantata dal Belli nei suoi sonetti romaneschi: le case signorili e i saloni aristocratici, le osterie e le chiese, l'universo di gentildonne ed ecclesiastici, militari e diplomatici descritti dal Bandello in un'ottica tutta cortese e nobiliare, cui fa da sottofondo l'immagine di un'Italia scossa dalle guerre d'invasione, sono sostituiti dal sottoproletariato romano ossessionato dal sesso e dalla «fame vecchia e fame nova», da un'aristocrazia corrotta e parassitaria, da un clero che «maggna» e «fotte», quasi transcodificazione del belliano *Er ventre de vacca*[19]. I quattro episodi sono preceduti da una cornice: a narrarli sono infatti Mammone e Bernardino, due delinquenti di vecchia conoscenza che si incontrano per sbrigare i loro bisogni in una vecchia torre abbandonata, uccidono e derubano un mercante di passaggio e finiscono in carcere, in attesa di essere impiccati. Da Bandello è desunto evidentemente il primo episodio, che vede protagonisti il duca di Ronciglione, Nicolino e le rispettive consorti, e che intreccia I 9 («Un geloso ode la confessione de la moglie per mezzo d'un frate, e quella ammazza»), II 20 («uno truova la moglie con un prete e quella ammazza e fa che il prete da se medesimo si castri») e (per l'autocastrazione e la "presentazione" all'amata del «membro tagliato via») IV 61; gli altri tre sono di più evidente estrazione popolare e orale, veri e propri racconti da osteria, ma con allusioni più o meno scoperte a situazioni raccontate da Bandello: ad esempio la fallofagia che conclude l'episodio dei due pecorai (un pecoraio seduce la moglie dell'altro, il quale si vendica uccidendolo e costringendo la moglie a mangiarne il membro) che ricorda il pasto a base di testicoli di IV 30, nonostante Citti abbia ricordato che fu il padre a raccontargli la truce storiella. Classica la situazione del terzo episodio, dove un servo uccide per avidità un prete gaudente; desunta da un fatto di cronaca la quarta, dove un giovane che ha sedotto una donna sposata è ucciso dal marito e dall'amante di lei. Quest'ultimo episodio ha una coda che getta luce sul senso dell'intero film: i quattro si ritrovano nell'aldilà, davanti a un padreterno in abiti contadineschi, che assolve solo il giovane amante, il quale dichiara con ingenua sincerità di rimpiangere le gioie della vita terrena; gli altri tre, ipocriti, sono condannati all'inferno. «Il film», ha dichiarato il regista, «è tutta una riflessione sulla

18. Cfr. S. Toffetti (a cura di), *La Terra vista dalla Luna. Il cinema di Sergio Citti*, Lindau, Torino 1993, p. 17.

19. L'ispirazione belliana è confermata dalla sceneggiatura, dove Pasolini mette in bocca a due diavoli i sonetti del Belli *L'Inferno* e *Che cristiani!*

morte, ma come la intendo io, non una cosa brutta, negativa, ma una cosa normale, allegra, "viva", perché è parte della vita»[20]. È la morte, in effetti, la vera protagonista dell'opera, ciò che accomuna la sorte di tutti i personaggi delle novelle e quella degli stessi narratori interni. Il loro novellare non li salva dal capestro; eppure, proprio grazie ai racconti protratti fino al momento dell'esecuzione, essi sono impiccati col sorriso sulla bocca: «Così dicendo e ridendo», leggiamo nella sceneggiatura pasoliniana, «con uno strappo, penzolano nel vuoto: ma mentre i loro corpi ciondolano, nei loro visi è rimasto aleggiante il sorriso malandrino che sfida l'eternità»[21]. «Sergio Citti», ha osservato Pasolini, «crede solo, come i personaggi, negli uomini e nelle donne che non credono, come lui. E che quindi vivono nel mondo come in una ridicola mascherata [...]. È il loro pessimismo assoluto e totale che consente loro di essere allegri»[22].

2.4
Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori

Col supporto ideale di Gabriele D'Annunzio, che ha inneggiato alla «divina Fantasia» come cifra e portato della nuova arte cinematografica, già nei primi anni del cinema muto sceneggiatori e *metteurs en scène* ricavano ambientazioni, situazioni e ricostruzioni scenografiche dai due grandi capolavori della letteratura italiana "fantastica": *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata*. Eppure, i poemi di Ariosto e Tasso hanno avuto fortuna solo occasionale nella storia del cinematografo, mentre abbondano adattamenti e riduzioni banali che ne snaturano il significato poetico e letterario.

2.4.1. *ORLANDO FURIOSO*

Ingenuità e anacronismi caratterizzano *Orlando e i paladini di Francia* di Pietro Francisci (1956), che guarda al poema ariostesco come a una tra le numerose fonti (dalla *Chanson de Roland* ai *Reali di Francia* di Andrea da Barberino) utilizzate per la realizzazione di un discreto prodotto d'intrattenimento destinato al grande pubblico e tutto giocato sul fascino per avventure in costume e acceso sentimentalismo. Alle vicende belliche, che procedono per sanguinosi

20. Toffetti (a cura di), *La Terra vista dalla Luna*, cit., p. 17.
21. P. P. Pasolini, *Storie scellerate*, in Id., *Per il cinema*, cit., p. 2582.
22. In F. Francione (a cura di), *Pier Paolo Pasolini sconosciuto*, Falsopiano, Alessandria 2008, p. 143.

scontri tra i paladini di Carlo Magno in lotta per la fede e i saraceni infedeli e spietati, si intreccia la storia dell'amore per la bella Angelica, figlia del re del Catai e già causa di contese tra i principi saraceni Ferraù, Mandricardo e Balicante, che il re moro Agramante invia in campo cristiano per accendere gelosie tra i paladini e indebolire gli avversari. Come previsto, tra Orlando e Rinaldo, accecati dall'amore per Angelica, scoppiano rancori e rivalità, fomentati dal bieco traditore Gano di Maganza il quale, con perfide astuzie, riesce a far prigionieri re Carlo e la figlia Alda. Solo dopo aver scoperto l'inganno i due paladini tornano a unire le forze per liberare il loro re, riportare l'ordine e mettere in fuga Gano che, rifugiatosi al campo saraceno, viene ucciso dallo stesso Agramante, disgustato delle sue perfidie. Riferimenti all'*Orlando* ariostesco ha anche il film di Giacomo Battiato *I paladini – Storia d'armi e d'amori* (1983), dove tuttavia diventano preminenti i motivi riconducibili al ciclo bretone, con il privilegio accordato al tema della magia: è una maga, infatti, a predire a Bradamante, guerriera cristiana, che il suo amato Ruggero, guerriero saraceno, è destinato alla morte per mano di Rolando. Quest'ultimo è a sua volta innamorato di Isabella, sorella di Ruggero e prigioniera di Bradamante. C'è anche il mago Atlante, che all'inizio cerca di proteggere Ruggero, poi lo abbandona quando scopre che anche Marfisa ne è innamorata. Sarà proprio quest'ultima a consentire a Ruggero di sfuggire alla morte. Il film, si è scritto giustamente, è «privo di ispirazione e di quel senso del meraviglioso» proprio della pagina ariostesca[23], ed è del tutto assente quell'ironia ineffabile e complessa che fa dell'*Orlando furioso* un caso esemplare della cinquecentesca "cultura della contraddizione".

Ben maggiori sono le ambizioni, e più interessanti i risultati, dell'*Orlando furioso* diretto nel 1975 da Luca Ronconi su sceneggiatura di Edoardo Sanguineti. Dal poema dell'Ariosto Ronconi ha tratto nel 1969 un rivoluzionario spettacolo teatrale, un sorta di *happening*, di spettacolo da *vivere* più che da *vedere*, con il coinvolgimento fisico del pubblico e la simultaneità delle scene in base ai fili narrativi previsti dalla complessa *fabula* ariostesca. Per il quinto centenario della nascita del poeta, la Radio Televisione Italiana decide di adattare per lo schermo lo spettacolo di Ronconi, il quale, pur costretto dalle caratteristiche tecniche del *medium* televisivo a ripensare i principi ispiratori della messa in scena teatrale, non rinuncia all'organizzazione frammentaria e simultanea che la caratterizzavano. La frammentarietà viene anzi evidenziata fino alla scansio-

23. Cfr. R. Chiavini, G. F. Pizzo, M. Tetro, *Il grande cinema fantasy*, Gremese, Roma 2004, p. 50.

ne dell'opera in autonomi blocchi narrativi, interrotti nei punti di massima tensione e ripresi a distanza, proprio come avviene nel modello letterario. La versione cinematografica riduce a due i blocchi narrativi e a sei i canti:
1. Angelica, inseguita da Rinaldo e Ferraù, viene fatta prigioniera dagli abitanti di Ebuda, legata ad uno scoglio e offerta come vittima all'orca marina (VIII);
2. Ruggero, a cavallo dell'Ippogrifo, giunge a liberarla (X);
3. intanto Orlando, mentre vaga alla ricerca dell'amata, giunge in Olanda per soccorrere Olimpia contro l'usurpatore Cimosco e liberare Bireno (IX);
4. Agramante assedia Parigi: nella battaglia che infuria attorno alla città Rinaldo uccide il giovane re Dardinello. Medoro e Cloridano, in una spedizione notturna, cercano di recuperare il cadavere di Dardinello, ma Medoro viene ferito e Cloridano ucciso (XVIII);
5. Medoro è guarito da Angelica, che se ne innamora (XIX);
6. Orlando, dopo aver ucciso il mostro marino di Ebuda, scopre l'amore tra Angelica e Medoro e impazzisce (XXIII).

L'impianto dell'opera resta più teatrale che cinematografico, e alle origini teatrali del progetto rimandano gli aspetti strutturali della trasposizione ronconiana: il film è girato esclusivamente in interni (Villa Farnese, le Terme di Caracalla, il Palazzo della Pilotta di Parma e alcune ricostruzioni a Cinecittà); tutti gli elementi scenici e scenografici (con l'esclusione degli attori) sono visibili "finzioni" e "trucchi" (cavalli, navi ed esseri mostruosi vengono trainati da corde e spinti su rotaie) secondo una precisa volontà autoriale di scoprire il gioco e svelare i segreti della messa in scena; la recitazione è declamatoria, enfatica, con grande varietà di toni che spaziano dall'ironia al mistero, dalla «serietà della follia» alla «leggerezza della favola». Il movimento, infine, «nasce, più che da consapevoli scelte di inquadratura, dallo svolgimento scenico, provocando spesso una fastidiosa sensazione di staticità delle immagini»[24]. Resta il rischio che si precipiti in un doppio tradimento: non solo, e non tanto del testo letterario – spesso anzi seguito in modo fin troppo pedissequo –, ma degli strumenti e del "linguaggio" propri del mezzo utilizzato, con la creazione di un ibrido che non è più teatro e non è ancora cinema[25].

24. Così Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 277.

25. Cfr. la recensione apparsa in "Segnalazioni cinematografiche", 78, 1975: «Le declamazioni, di tipo teatrale, hanno una grande varietà di toni: enfasi, ironia, mistero, serietà della follia, leggerezza della favola; ma tutte, dalle più valide alle meno felici, sembrano stonare con il mezzo cinematografico, forzando al dialogo o al racconto in prima persona una effervescente poesia che è fatta per la lettura e al "meraviglioso" pervenire con mezzi assolutamente autonomi, letterari, completi nella loro espressività offerta alla capacità ricreatrice e del tutto interiore del

2.4.2. *GERUSALEMME LIBERATA*

Il poema di Torquato Tasso ci riporta agli albori del cinema italiano: al lontano 1911 infatti, lo stesso anno del primo lungometraggio nostrano (*Inferno*), risale il primo adattamento per il cinematografo della *Gerusalemme liberata*, diretto da Enrico Guazzoni per la Cines e purtroppo oggi perduto. Lo stesso Guazzoni ne realizza nel 1918 una seconda e più lunga versione (1.908 m contro i 1.000 della prima), che nel 1935 sarà sonorizzata e ulteriormente ampliata (2.042 m).

Numerosi documenti dell'epoca attestano l'importanza della prima pellicola, presentata come «grandiosa cinematografia» per la cui realizzazione sono stati impiegati «150 quadri, 500 cavalli, 1.000 metri, 300 esecutori». E come era avvenuto per Dante, monito irredentista agli austriaci, anche Tasso e la sua opera entrano a far parte di una precisa operazione culturale e politica volta a legittimare, in questo caso, l'impresa italiana di Libia. Così "La Vita cinematografica" presentava il film del 1911:

Il fiore della gioventù italiana, i nostri fratelli combattono sulla costa africana, col loro sangue trasformata in un nuovo ed ampio lembo della patria italiana. Combattono da eroi [...]. I nostri fratelli combattono e vincono, e sulle moschee sventola il tricolore. È la guerra eterna della croce contro la mezzaluna: della civiltà contro la barbarie, della lealtà contro l'inganno: è forse (Dio lo voglia!) il principio della fine dell'immondo impero turco, vergogna dell'Europa, che da esso si lascia da quasi cinque secoli infettare. È adunque ridivenuta di moda la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, il classico poema che canta ed esalta la prima impresa dei Cristiani contro i Turchi ed i Saraceni. [...] Dai venti canti del grandioso poema furono scelti e riprodotti, con grande fedeltà storica e intuito artistico, i migliori episodi che servono a dare un'idea generale della sublime concezione del Tasso e ad invogliare tutti a leggere e rileggere quelle ottave armoniose[26].

Che siamo ancora all'interno di strategie comunicative "risorgimentali", lo dimostra la musica di accompagnamento al film, con l'orchestra che sottolinea la scena della presa di Gerusalemme eseguendo il coro dei *Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi. Il rispetto al testo è sostanziale, nonostante i neces-

lettore. Ne consegue che le scelte bizzarre di Ronconi e dei suoi collaboratori, pur attirando ammirazione per l'originalità e evidente serietà di impegno, puntualmente cozzano contro ciò che lo spettatore ha atteso, immaginato, desiderato».

26. La recensione – apparsa in "La Vita cinematografica", II, 21, del 30 novembre 1911 – è riprodotta in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*, vol. III, parte II, Nuova ERI, Torino 1996, pp. 209-12.

sari tagli: sono assenti il duello tra Argante e Tancredi e personaggi significativi come Erminia. Sono conservati tuttavia gli episodi più noti, «destinati a rinfocolare nello spettatore l'ammirazione per l'eroismo o a sedurre in virtù della loro atmosfera esotica»:

Su campi avversi si affrontano Goffredo di Buglione, alla testa dei crociati, e Aladino, re di Gerusalemme. Tra le fila dei mussulmani troviamo Clorinda, la donna guerriera, il mago Ismeno, la maga Armida, mentre tra i cristiani emergono i fidanzati Sofronia e Olindo, Rinaldo e Tancredi. Duelli, amori, incantesimi e battaglie si intrecciano e si susseguono fino all'assedio e alla presa di Gerusalemme, fornendo all'abile Guazzoni materia per costruire un racconto che non mancò di affascinare gli spettatori del tempo[27].

Politicizzazione e attualizzazione tornano a marcare la *Gerusalemme* del 1918, dove pure non mancano, in un film in cui le scene di massa rivestono un ruolo centrale, i necessari pretesti per mostrare parate di truppe in movimento. È significativo che proprio nella terra di Arthur James Balfour, che nella sua dichiarazione del 2 novembre 1917 impegnava il governo inglese a sostenere la costituzione di uno Stato ebraico in Palestina alla fine del conflitto, la testata "The Bioscope" del 6 marzo 1919 presentasse l'opera del Guazzoni evidenziandone l'ultima scena: «i Crociati che marciano trionfanti in Gerusalemme» e in dissolvenza, «con un effetto impressionante», un'«analoga scena degli Eserciti Alleati che, ottocento anni dopo, ripetono la stessa entrata vittoriosa»[28]. Alternando sequenze belliche a vicende sentimentali (quelle di Sofronia e Olindo, di

27. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 22. Altre recensioni al film apparvero sul "Resto del Carlino", 24 ottobre 1911, dove si parla di «grandioso film d'arte» e «colossale capolavoro cinematografico d'assoluta novità». "La Vita cinematografica", III, 1, 15 gennaio 1912, torna a descrivere la scena finale: «centinaia e centinaia di uomini sembrano aggirarsi in questo quadro; cavalli correnti sopra guerrieri caduti fanno saltare elmi e spade» e trasformano l'inquadratura «in un caos magnifico di persone e di costumi». La lettura cinematografica di Guazzoni coglie, osserva ancora Bragaglia (*Il piacere del racconto*, cit., p. 23) gli elementi da «poesia popolare», ma non il significato simbolico «sotteso a ogni verso del poema», limitandosi agli «aspetti di superficie, a ciò che risulta facile rendere visivamente, alla costruzione per grandi linee del racconto».

28. Proseguiva la recensione apparsa su "The Bioscope": «L'immensa adunata di guerrieri pagani che brandiscono una selva sterminata di spade e di lance, la fuga dei terrorizzati abitanti con le loro greggi ed i loro armenti, le rapide luci notturne prima della battaglia nell'accampamento dei crociati, le orge voluttuose nel giardino incantato di Armida, la magistrale scena dell'assalto finale alle massicce mura di Gerusalemme, l'utilizzo delle gigantesche macchine belliche dell'epoca ricostruite alla perfezione, sono scene insuperabili per vastità di mezzi e abilità di realizzazione» (cit. in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, Nuova ERI, Torino 1991, p. 95).

Armida e Rinaldo, di Tancredi e Clorinda), utilizzando i più disparati mezzi tecnici a disposizione all'epoca, questa seconda versione risulta particolarmente attenta ai dettagli come alla scenografia (il palazzo di Armida del canto XVI, le mura di Gerusalemme, le torri mobili) e soprattutto ricorre frequentemente a effetti speciali e sovrimpressioni allo scopo di restituire il "meraviglioso cristiano" teorizzato dal Tasso: ecco l'arcangelo Gabriele che ordina a Goffredo di Buglione di liberare il Santo Sepolcro (I 11-18), ecco Plutone apparire a Idraote perché ordini ad Armida di recarsi al campo cristiano (IV 20-27), ecco la selva incantata (XIII) e infine l'avventura di Carlo e Ubaldo alla ricerca di Rinaldo prigioniero di Armida (XIV).

A caratterizzare la versione del 1935 non è solo la sonorizzazione, né la riduzione delle citazioni di versi tassiani, di cui vengono dati solo alcuni *incipit* delle ottave. L'aggiunta di una vera e propria cornice, girata da Carlo Bugiani con la tecnica del sonoro, modifica alla base la struttura del film, per cui la *Gerusalemme* diventa un sogno poetico dello stesso Torquato. La scena si apre a Padova, nell'aprile del 1563: così ci avverte la scritta che dissolve nell'immagine del Leone di San Marco sul portale dell'Università; Torquato dichiara a un docente dello Studio (Sperone Speroni?) la volontà di svolgere una dissertazione sulla sentenza di Platone: «Nessuna cosa che fosse simile ad alcunché di imperfetto potrebbe essere bella». Lungo le strette vie della città medievale, al passaggio di Tasso alcune fanciulle ne colgono la profonda malinconia e lo identificano immediatamente come poeta. Nella sua stanza lo studente incomincia la sua dissertazione, ma qualcosa di più urgente sembra distrarlo: alla finestra egli contempla la campagna circostante, che d'un tratto si popola di crociati in marcia e, in dissolvenza incrociata, si alternano visioni della Gerusalemme terrestre e della Gerusalemme celeste. Alcuni angeli fanno squillare le trombe e l'arcangelo Gabriele estrae la spada dal fodero. Ecco l'ispirazione poetica: Torquato torna al tavolo e incomincia a scrivere: «Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo». Torquato riappare poco prima che i crociati entrino trionfanti nella Città Santa, mentre con sguardo ispirato scrive i noti versi della terza ottava del terzo canto:

> Ecco apparir Gerusalem si vede,
> Ecco additar Gerusalem si scorge:
> Ecco da mille voci unitamente
> Gerusalemme salutar si sente.

L'immagine che il film offre di Torquato Tasso porta con sé tutta l'aura del suo mito come si è progressivamente delineato nel corso dei secoli: quello di un

poeta romantico *ante litteram*, identificato con il suo *furor* e la sua pazzia quale simbolo del conflitto tra individuo e società, del genio incompreso vittima delle persecuzioni di quanti non possono comprenderne lo straordinario talento. Un'immagine a un tempo falsante e ricca di fascino, che contribuì a tratteggiare lo stesso Goethe con il suo dramma del 1790: *Torquato Tasso*, appunto. A questo mito biografico si sono del resto già ispirati due film dedicati al poeta: il primo, di Luigi Maggi, prodotto da Ambrosio Film nel 1909; il secondo, realizzato da Roberto Danesi per la Savoia Film, del 1914.

Come è già accaduto ai più noti personaggi danteschi nel cinema italiano del secondo dopoguerra, anche i protagonisti del poema eroico tassiano torneranno sugli schermi in versione edulcorata e a tratti *mélo*: così *Gerusalemme liberata* di Carlo Ludovico Bragaglia (1957) riduce il tormentato capolavoro letterario a banale storia di avventure dall'acceso sentimentalismo. Tutto sembra ruotare, infatti, attorno alla storia d'amore fra Tancredi e Clorinda, eroina musulmana che muore invocando l'amato nemico mentre Goffredo di Buglione si appresta a conquistare la città col suo esercito crociato. Ha osservato Umberto Tani: «Considerati i decenni trascorsi, considerato l'apporto dello schermo panoramico e del colore, considerati i passi da gigante fatti dal cinema [...] dobbiamo dire che questa nuova versione della *Gerusalemme* ne esce assai malconcia dal confronto con la vecchia edizione del 1918 diretta da Guazzoni»[29].

2.5
Et in Arcadia ego

Contemporaneo di Torquato Tasso, il ferrarese Giovan Battista Guarini giunge alla prima edizione del *Pastor fido* nel 1590, dopo quasi un decennio di lungo lavoro. Dopo aver suscitato alcune accese polemiche da parte di critici "aristotelici", la pastorale ottiene ovunque largo consenso da parte del pubblico cortigiano, ben disposto ad accogliere una poetica che intende suscitare *piacere* e *meraviglia* e che veicola una velata ma chiara ideologia di conciliazione volta a evitare ogni conflittualità propria dei due generi teatrali classici (tragedia e commedia). Ecco perché Guarini parla espressamente, per la sua opera, di «tragicommedia»: un nuovo genere, dunque, che evita le rigorose distinzioni ari-

29. U. Tani, *Gerusalemme liberata*, in "Intermezzo", 1/2, 31 gennaio 1958; citato in R. Chiti, R. Poppi (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II: *Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991, p. 70.

stoteliche puntando sulla mescolanza (accentuata da un doppio intreccio narrativo) ma privilegiando nello stesso tempo un linguaggio elevato che esclude ogni forma di bassa comicità.

Il *Pastor fido* approda al cinema nel 1918 per la regia di Telemaco Ruggeri. Il film, come l'opera letteraria, narra le disavventure di quattro giovani pastori in un'ideale Arcadia, degli ostacoli che si frappongono alle loro nozze, fino alla lieta conclusione. La *Gerusalemme liberata* di Guazzoni ha appena riscosso grande successo, e sulla sua scia si cerca di ammiccare allo stesso pubblico. Prodotto dalla Floreal e interpretato dalla diva Mary Bayma-Riva, il *Pastor fido* riscuote il consenso dei critici. Si rilegga la recensione apparsa in "Film" nel luglio di quell'anno:

Gli amori delle ninfe e delle driadi, la passione di Amarilli, la voluttà di Corsica, la ferocia del Satiro, la gentilezza di Dorinda, il folle accecamento di Silvio, la passione travolgente di Mirtillo, vivono sul bianco schermo in una atmosfera di incomparabile sontuosità e di bellezza nostalgica, in una evanescenza di sogno![30]

30. "Film", 19, 14 luglio 1918; citato in Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 45. Negativa fu invece la recensione di Renato Landi, apparsa su "Apollon" del 1° ottobre 1919: «Se chi ha diretto e curato il film avesse avuto più esatta la visione di quel magnifico periodo della favola umana, avesse mantenuta più legata l'azione senza spezzettarla all'americana, avesse preteso degli interni meno indecenti – già che sono pochissimi – e disposto meno indecorosamente le piccole are e statue all'aperto, si sarebbe veduto un film ove l'anima e la mente avrebbero potuto finalmente godere uno spettacolo semplice e delizioso» (cit. in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, cit., pp. 181-2).

3
Il Seicento

3.1
Uno sguardo panoramico

Il XVII secolo, pur ricco di eventi e implicazioni attraverso i quali rileggere i problemi del presente, non ha suscitato in registi e sceneggiatori l'interesse che forse avrebbe meritato. Se tralasciamo i numerosissimi film tratti dalle opere dei più grandi scrittori di teatro, Shakespeare e Molière, o le biografie dei più illustri personaggi dell'epoca, restano relativamente poche le opere cinematografiche di ambientazione seicentesca, soprattutto se pensiamo all'Italia, la cui letteratura barocca è del resto terreno di studio di una sempre più ristretta cerchia di filologi e letterati. Restiamo delusi, dunque, nello scoprire piuttosto scarsa l'attenzione del cinema alla letteratura italiana della stagione barocca. Eppure, sebbene siano relativamente poche le opere letterarie adattate e le biografie di scrittori portate al grande schermo, l'arte cinematografica riserva alcune interessanti sorprese. Innanzitutto è possibile individuare, nei film di ambientazione seicentesca come pure nella scelta di determinate opere, le specifiche funzioni che il Seicento ha di volta in volta assunto per registi e spettatori. Si nota facilmente, in effetti, da un lato la tendenza all'evasione nell'avventuroso (come non ricordare, in questo contesto, *Un'avventura di Salvator Rosa* diretto nel 1940 da Alessandro Blasetti? Qui il pittore e poeta napoletano diventa un eroe mascherato che lotta contro la prepotenza spagnola in una città che ha appena perso le illusioni di riscatto dopo la fallita rivolta di Masaniello) o nel fiabesco, con gli adattamenti dal capolavoro dialettale di Giovan Battista Basile *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, a cui si ispirano *C'era una volta* di Francesco Rosi (1967)[1] e *Il racconto dei racconti – Tale of Tales* di Matteo Garrone (quest'ul-

1. Il film di Rosi si ispira in particolare a *La gatta Cennerentola. Trattenemiento siesto de la iornata primma*. Non mancano spunti tratti da altre novelle (si pensi all'asino venduto dalla

timo, del 2015, è un affresco in chiave fantastica del periodo barocco raccontato attraverso le storie di tre regni e dei loro rispettivi sovrani); dall'altro una tendenza comico-realistica che sarà poi tipica della commedia all'italiana, con le varie trasposizioni della più nota opera di Giulio Cesare Croce. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* è il titolo, in effetti, di ben tre film: il primo, del 1936, diretto da Carlo De Lellis e Giorgio Simonelli e sceneggiato da Alessandro De Stefani, predilige tuttavia la già battuta strada della beffa di decameroniana memoria, risolta però in mere *gags* di accompagnamento a una vicenda colorata di rosa e ispirata, piuttosto che al Croce, al dramma comico per musica di Vincenzo Legrenzio Ciampi su libretto di Carlo Goldoni (1748): i tre protagonisti cercano, e riescono, a impedire il matrimonio di Lord Wilmore con la principessa Fiorella, facendo in modo che la giovane sposi l'uomo che ama, ossia il cantore Brunello. L'elemento sentimentale sembra prendere il sopravvento sul tema dell'astuzia contadina, e la pellicola finisce inevitabilmente per tradire il testo di partenza nella lettera e, soprattutto, nello spirito. Resta curioso, nondimeno, il ricorso agli aforismi di Trilussa per corredare gli episodi narrati. Il *Bertoldo* realizzato nel 1954 da Mario Amendola e Ruggero Maccari e girato senza alcuna pretesa appare un semplice *remake* del precedente, e occorre aspettare il 1984, con l'adattamento di Mario Monicelli, per vedere un film che, sebbene meno felice dell'ingegnoso dittico di Brancaleone, restituisce all'opera seicentesca buona parte della sua ricchezza: grazie, soprattutto, all'interessante tentativo di rilettura in chiave di eclettismo e il recupero di archetipi della narrazione popolare. All'avventura e alla commedia ci riporta infine *Meo Patacca* di Marcello Ciorciolini (1974), con Luigi Proietti nel ruolo del protagonista, ispirato al *Meo Patacca, overo Roma in feste nei trionfi di Vienna*, poema eroicomico in ottave in romanesco pubblicato nel 1695 dal commediografo Giuseppe Berneri (1637-1701). Il poema si apre con l'annuncio che i Turchi tengono sotto assedio Vienna; il bullo Meo Patacca, «er più bravo tra gli Sgherri romaneschi», vuole radunare «arditi e scaltri» suoi pari per soccorrere la città, mentre la sua donna Nuccia lo scongiura di desistere dall'impresa. Dopo varie peripezie, il protagonista si riconcilia con l'innamorata ed è pronto a partire quando, inaspettata, giunge la notizia che Vienna è ormai fuori pericolo e gli austriaci hanno addirittura

protagonista a un ricco mercante facendogli credere che defechi oro, da *Lo cunto dell'uerco. Trattenemiento primmo de la iornata primma*). Nel 1979 Yuri Norstein ha tratto da *Lo cunto de li cunti* un cortometraggio d'animazione: un flusso ininterrotto di immagini oniriche collegate secondo un procedimento analogico e realizzato con disegni e découpage. Il film è considerato il capolavoro del cinema d'animazione sovietico.

conquistato Buda. A Roma sono organizzate magnifiche feste, con luminarie e fuochi d'artificio. Meo, durante i festeggiamenti, risolve con eleganza cavalleresca le sue mille brighe, per poi convolare a nozze con Nuccia. Il film segue solo a grandi linee il testo (il protagonista finirà addirittura coll'esser messo alla testa dell'esercito romano per andare in guerra contro i "barbari"), e insiste sul personaggio dello sbruffone, col recupero della figura del bullo tipico della commedia romanesca.

Maggior fortuna è spettata a quei filosofi e scienziati che hanno contribuito all'affermazione di un nuovo paradigma scientifico, e le cui vicende biografiche diventano occasione per riflettere sulle dinamiche del presente. Le vite di Giordano Bruno, Tommaso Campanella e Galileo Galilei sono ricostruite in narrazioni che fanno perno «sul conflitto fra il sapiente, portatore di valori di tolleranza e progresso, e un establishment ottuso e oscurantista»[2], quello della Controriforma, sullo sfondo delle lotte politiche e religiose che caratterizzano e rendono sempre attuale il XVII secolo. Almeno quattro i film dedicati al filosofo di Nola, arso sul rogo il 17 febbraio 1600. Il primo, del lontano 1908 e lungo appena 250 metri, è diretto da Giovanni Pastrone (il regista del dannunziano *Cabiria*) e appare poco più che un assurdo *divertissement*: *Giordano Bruno eroe di Valmy* sposta infatti l'azione nella Francia del 1792, a Valmy appunto, dove il Nolano giunge per difendere la repubblica[3]. Altri due film escono nel 1973: del primo, diretto da Giuliano Montaldo, con Gian Maria Volonté nei panni del filosofo, parleremo più a lungo; del secondo, prodotto in Ungheria e realizzato da Imre Gyöngyössy e Barna Kabay, conosciamo solo il titolo: *Giordano Bruno Megkisértése* (il film è noto anche come *La tentation de Giordano Bruno*) e l'ambientazione, ossia il carcere romano dell'Inquisizione dove Bruno passò gli otto anni (1592-1600) che precedettero la sua esecuzione. Si ricordi infine il curioso corto d'animazione *Giordano Bruno* realizzato nell'Ucraina sovietica nel 1984 da Vladimir Goncharov, che affianca ai disegni animati alcuni dipinti di Matthias Grünewald. Un film soltanto, ma degno di maggiori approfondimenti, è dedicato alla figura e al pensiero di Tommaso Campanella: *La città del Sole*, diretto da Gianni Amelio nel 1973. Ben più articolato è invece il panorama cinematografico sulla vicenda intellettuale e umana di Galileo Galilei. Il primo film dedicato all'autore del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* risale al 1909:

2. M. Merzagora, *Scienza da vedere. L'immaginario scientifico sul grande e sul piccolo schermo*, Sironi, Milano 2006, p. 144.

3. Cfr. R. Redi, *Le cinémathèque, che passione!*, in "Quaderni di cinema", 58-63, 1998, p. 48.

Galileo Galilei, diretto da Arturo Ambrosio e Luigi Maggi e prodotto dalla Ambrosio Film, punta direttamente al nucleo drammatico della vita dello scienziato, ovvero il processo, la condanna e l'abiura, arricchendo la narrazione con episodi carichi del sentimentalismo caratteristico di quegli anni. Certo l'opera non ha l'intento di presentare l'attività scientifica o letteraria di Galileo, ma nei tentativi di denuncia indugia sulle tinte fosche e l'atmosfera oppressiva «tanto nella narrazione, quanto nelle scenografie», che alludono in continuazione al Santo Uffizio[4]. Mentre lo scienziato è intento ai suoi studi, in casa un domestico tenta di sedurne la figlia: respinto, corre a denunciare il padrone. La dimora di Galileo viene perquisita, i suoi scritti asportati, la figlia arrestata e rinchiusa in un convento di suore. Il tribunale dell'Inquisizione condanna al rogo i libri di Galileo, che è costretto all'abiura. Ormai cieco e circondato da pochi, fidati amici, lo smarrito e tormentato scienziato muore fra le braccia della figlia, cui almeno è stato concesso di rimanere accanto al padre. Nel 1911 torna a ricostruire la storia Theo Frenkel, in un breve *Galileo* prodotto in Inghilterra dalla Natural Color Kinematograph Co. Sulla scia del fortunato *Leben des Galileo* che Bertolt Brecht ha più volte revisionato tra il 1939 e il 1956 concentrandosi proprio sul processo e l'abiura dello scienziato, vengono realizzati due film: il primo, di Ruth Berlau e Joseph Losey, uscito negli Stati Uniti nel 1947, ricalca lo spettacolo teatrale che lo stesso Losey, quell'anno, ha messo in scena a Los Angeles; il secondo, diretto da Egon Monk, esce nella Repubblica Federale Tedesca nel 1962. Il 1968 è la volta dell'importante *Galileo* di Liliana Cavani, opera su cui varrà la pena soffermarsi, mentre del 1975 è l'omonimo film di Joseph Losey, che torna a filmare lo scienziato cercando di trovare un equivalente cinematografico allo stile teatrale brechtiano applicando le idee del drammaturgo al diverso *medium*. Un film molto parlato, cui si è rimproverata l'eccessiva fedeltà al testo, mentre i plausi sono corsi unanimi al cast, in particolare all'attore-cantante Topol nei panni di un protagonista insolito e imponente. Già l'anno precedente Galileo è approdato in Messico, con un film di Raúl Araiza; oltre un ventennio dopo, anche l'India promuove un suo *Galileo* (1995), diretto da James Joseph. Non mancano certo film didattici sullo scienziato, scritti appositamente per il piccolo schermo: tra questi si ricordino almeno *Lamp at Midnight* (1966) di George Schaefer, *Eppur si muove!* (1989) di Ivo Bernabò Micheli, con F. Murray Abrahm nei panni del protagonista, e infine, di Jean-Daniel Verhaeghe, *Galilée ou L'amour de Dieu* (2005).

4. Cfr. Merzagora, *Scienza da vedere*, cit., p. 176.

3.2
Croce, Bertoldo e l'eclettismo monicelliano

Autodidatta, cantastorie e poeta-buffone presso le ricche famiglie bolognesi del tempo, Giulio Cesare Croce (1550-1609) meriterebbe più ampio spazio nelle storie letterarie, soprattutto per *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* e *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, editi nel 1608 e più volte ristampati nel corso del Seicento. Alla stagione barocca, con la sua poetica dell'ingegno e del concettismo, con le *agudezas* della sua letteratura, ci riporta senz'altro il metodo "arguto" dell'astuto villano e di sua moglie Marcolfa, la cui ideale eredità proseguì Adriano Banchieri con la *Novella di Cacasenno* del 1620. Recuperando il *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, testo latino molto diffuso già nel tardo Medioevo e più volte volgarizzato, Croce, col suo *Bertoldo*, sovverte con astuzia tanto rozza quanto efficace e con buonsenso popolare le forme della cultura "alta", aggredendo così i valori dominanti della classe dirigente, senza del resto contestare sino in fondo i poteri costituiti: la bruta materialità contadina è in effetti presentata in chiave negativa, e il filtro tra mondo popolare e morale controriformistica invita, in una prospettiva rassegnata e priva di forza dissacrante, ad abbracciare l'ordine sociale e religioso. Né per questo la pagina del Croce perde il suo fascino e la sua forza comunicativa, o ancora la capacità di racchiudere archetipi popolari che stimolano ancora l'interesse dello studioso di letteratura come dell'antropologo.

Monicelli, pur reinventando in chiave fiabesca il personaggio di Alboino re dei Longobardi, offre finalmente una maggiore fedeltà allo spirito dell'opera crociana, basando la letterarietà del suo film su una felice contaminazione delle fonti. Ha dichiarato il regista:

> Avevo letto fin da ragazzo il racconto di Croce [...]. Mi piaceva l'ambiente: la capanna miserabile di Bertoldo, la povertà dei contadini, da una parte, e l'ambiente della corte regale dall'altra, così immaginifico. L'uno più alla Brueghel, l'altro alla Perrault. Mi piaceva il rapporto che s'instaura tra il potere e il cittadino comune in quel libro. Il libro è stato scritto nel Seicento, però è ambientato addirittura alla corte di Alboino prima del Mille. Dal punto di vista delle immagini volevo fare qualcosa che fosse privo di prospettiva, come in certi dipinti precedenti Paolo Uccello, con tutti i rapporti cambiati tra i personaggi e quello che c'è intorno. Volevo dargli quel tono favolistico semplice ed elementare proprio della favolistica italiana[5].

5. M. Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, Dedalo, Bari 1986, p. 124.

Anche nel film l'elemento popolare fa da filtro tra la materia narrata e una prospettiva colta. Basti in effetti ripercorrerne la trama per scoprire la perfetta sinergia delle fonti letterarie più disparate che costellano e arricchiscono i due racconti del Croce. Va precisato innanzitutto che se *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* e *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* restano due opere distinte (Bertoldo non agisce mai col figlio Bertoldino o con la moglie Marcolfa), il film cuce assieme episodi tratti da entrambi i testi, aggiungendovi scene dal *Cacasenno*.

L'astuto villano Bertoldo (Ugo Tognazzi) giunge alla corte del re longobardo Alboino (Lello Arena) ed entra nelle sue grazie con un'astuzia che diverte il sovrano.

[Vengono qui liberamente rielaborati i primi paragrafi del *Bertoldo* crociano: il *Proemio*, la descrizione delle *Fattezze di Bertoldo*, l'episodio rubricato *Astuzia di Bertoldo* e quello del *Ragionamento fra il re e Bertoldo*.]

Invitato a pranzo, Bertoldo viene messo alla prova dai commensali, a i quali dimostra di saper rispondere a ogni quesito. Alboino gli tende un tranello: nell'offrirgli un cappone ripieno gli dice infatti che gli farà tutto ciò che il villano avrà fatto all'animale. Ed ecco che Bertoldo infila le dita nel retto del cappone, ne estrae e mangia il contenuto. Alboino, divertito dall'ingegnosa trovata, scoppia a ridere.

Lasciata la corte, Bertoldo torna nella sua povera capanna tra le paludi di Acquamorta e trova lo sciocco figlio Bertoldino nell'atto di covare le uova dell'oca Nerina.

[Rimodula molto liberamente un episodio del *Bertoldino*: quello in cui lo sciocco ragazzo *entra nel cesto dell'oca a covare in cambio di lei.*]

Marcolfa ha infatti venduto il volatile, assieme con una coperta e un fiasco di vino, a fra' Cipolla da Frosolone (Alberto Sordi), ricevendone in cambio una miracolosa reliquia: una penna dell'arcangelo Gabriele.

Con il figlio e l'asino Bertoldo parte all'inseguimento del frate. Lo trova e riesce a recuperare Nerina, ma decide di vendicarsi dell'imbroglio e beffare il sant'uomo: durante la notte, approfittando del sonno pesante di fra' Cipolla, gli sottrae le false penne sostituendole con del carbone. Il frate si accorge dello scambio solo l'indomani, durante la messa, ma riesce a ingannare gli astanti spacciando il carbone per reliquia del supplizio di san Lorenzo.

[Riprende liberamente Boccaccio, *Decameron*, VI 10.]

Per riavere indietro le penne fra' Cipolla viene a patti con Bertoldo, e in una locanda divide con lui metà delle offerte dei fedeli. Prudente, il villano ordina al figlio di nascondere il bottino nella biada dell'asino. Nella stalla Bertoldino

conosce e subito si invaghisce dell'altrettanto sciocca Menghina, che gli dà un suggerimento: se Bertoldo ha dato l'ordine di nascondere il denaro nella biada e se questa finisce nello stomaco dell'asino, allora è proprio qui che il giovane deve nascondere le monete. E Bertoldino esegue. Il padre, scoperto l'inconveniente, è in preda all'ira; ma fra' Cipolla sa come agire: si deve preparare la pozione di san Clemente, in grado di far defecare subito l'asino. I genitori di Menghina assistono increduli alla scena dell'asino che espelle monete: Bertoldo e il frate ne approfittano, e dando loro a credere che l'animale è in grado di defecare oro glielo vendono a caro prezzo.

[L'episodio dell'asino che defeca oro va ricondotto a tradizioni popolari ancestrali. È probabile tuttavia che il modello diretto di Monicelli sia Pietro Aretino, *Dialogo*, giornata prima, dove Nanna racconta a Pippa: «Tu sai che Zoppino cantò come Campriano cacciò tre lire di quattrini nel forame del suo asino: e menollo a Siena e lo fece comperare a due mercatanti cento ducati, dandogli ad intendere che egli cacava moneta»[6]. Si ricordi tuttavia anche Charles Perrault, *Peau d'âne*, favola ripresa poi da Jacob e Wilhelm Grimm.]

Intanto giungono alla corte di Alboino gli ambasciatori di Teodoro di Ravenna il Macilento, il deforme esarca bizantino promesso sposo della bella principessa Anatrude.

[L'episodio, che apre la vicenda sentimentale del film, parallela alle vere e proprie astuzie di Bertoldo, è ripreso dalla sceneggiatura di Alessandro Di Stefani per il film del 1936, che a sua volta guardava al *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, dramma comico per musica di Vincenzo Legrenzio Ciampi su libretto di Carlo Goldoni.]

Subito dopo il re si reca ad amministrare la giustizia e scorge Bertoldo in catene: i genitori di Menghina l'hanno denunciato per truffa. Il villano riesce tuttavia a evitare la pena: Alboino infatti si trova davanti la regina e le donne della corte che, stanche dei soprusi dei consorti, indossano cinture di castità e ne gettano le chiavi nello stagno. Alboino libera Bertoldo in cambio di uno stratagemma per uscire dall'imbarazzante situazione, e il villano offre subito un prezioso consiglio: il re acconsentirà alle richieste delle donne solo dopo che queste avranno superato una prova; viene portata loro una scatola, che deve restar chiusa per un giorno intero. Inosservate, la regina e le sue dame decidono di scoprire quale sia il misterioso contenuto della scatola: la aprono e ne fuoriesce un "uccelletto", che con rapido volo esce dalle finestre del castello. La curiosità

6. Cito da P. Aretino, *Ragionamento – Dialogo*, introduzione di N. Borsellino, note e indici di P. Procaccioli, Garzanti, Milano 1984.

ha tradito le donne, e Bertoldo, per il suo arguto servizio, riceve il prezioso anello che era destinato alla regina.

[Rielabora vari episodi del *Bertoldo* di Croce: *Umor fantastico saltato nel capo alle donne della città – Astuzia di Bertoldo per cavare questo capriccio dal capo alle dette femine – Curiosità di cervelli donneschi – Risoluzione di donne – Dolore delle dette donne per essergli scampato via l'uccello – Risoluzione di donne animose – Le donne vanno dalla regina ed essa le conduce innanzi al re – La regina racconta al re la fuga dell'uccelletto.*]

Per Alboino però i guai non sono finiti: la figlia Anatrude rifiuta di sposare Teodoro e, su consiglio di Bertoldo, si fa ritrarre per il promesso sposo gobba e "macilente" dal pittore Ruperto, del quale la ragazza si innamora.

Tornato ad Acquamorta il villano si trova a sua volta nei guai: cercando di nascondere l'anello va incontro a disavventure varie, tra cui l'incendio della sua capanna.

Inghiottito il gioiello, Bertoldo decide di restituirlo alla regina, ma per obbedire agli ordini di questa è costretto a evacuare in sua presenza.

[Riprende liberamente Croce: *Piacevolezza di Bertoldo.*]

Per punire l'affronto, Alboino costringe il villano alla sottomissione: dovrà inchinarsi davanti a lui in presenza dell'intera corte: per sicurezza fa apporre alla porta una sbarra a mezz'altezza in modo che Bertoldo, per entrare, sia costretto a chinare il capo. Il villano tuttavia entra all'indietro, mostrando ai sovrani le natiche.

[Rielabora l'episodio crociano: *Il re fa abbassar l'uscio della sua camera acciò Bertoldo convenga inchinarsi nell'entrar dentro la mattina – Astuzia di Bertoldo per non inchinarsi al re.*]

Alboino, di fronte all'offesa, condanna a morte Bertoldo, esaudendo tuttavia la sua ultima richiesta: poter scegliere la pianta dove essere impiccato.

Gli ambasciatori bizantini tornano per comunicare il rifiuto di Teodoro di sposare Anatrude. Visto il ritratto della figlia realizzato da Ruperto, Alboino ordina di giustiziarne l'autore, ma il pittore e Anatrude sono già fuggiti insieme. L'ulteriore affronto fa cadere ammalato il re, che sembra aver perduto per sempre il buon umore: guaritori, buffoni e saltimbanchi si recano a corte allo scopo di fargli tornare il sorriso, dietro promessa di ricompensa e sotto minaccia di punizione. Tra gli altri giunge anche fra' Cipolla, ormai famoso per le sue miracolose reliquie: anche il frate, tuttavia, fallisce, e i soldati di Alboino lo portano via per giustiziarlo.

Ma all'improvviso ecco Bertoldo, che dopo tante peregrinazioni è riuscito

a trovare il suo albero, una piantina appena spuntata: per l'impiccagione del villano, Alboino dovrà aspettare che essa cresca.

[Rielabora liberamente, dal *Bertoldo*, l'episodio così rubricato: *Astuzia di Bertoldo per campar la vita, seguitando il suo dire. Bertoldo non trova arbore né piante che gli piaccia, onde i ministri infastiditi lo lasciano andare.*]

Alla nuova arguzia Alboino scoppia in una fragorosa risata, che salva la vita ai condannati e allo stesso fra' Cipolla. Contemporaneamente Anatrude ha ottenuto dalla madre il permesso di sposare Ruperzio.

Bertoldo, Marcolfa, Bertoldino e Menghina, assieme con frate Cipolla, vengono accolti a corte con tutti gli onori, ma abituato a mangiar rape e fagioli l'arguto villano, sentendosi privato della sua libertà, presto cade malato e peggiora di giorno in giorno. Farà appena in tempo a redigere il suo testamento e a pronunciare le ultime sagge parole: «Chi è uso alle rape non vada ai pasticci. Chi è uso al campo non vada alla corte...» (sono ripresi, dal *Bertoldo*, alcuni *Detti sentenziosi di Bertoldo innanzi la sua morte*).

È lo stesso Alboino, affranto dal lutto, a dettare l'epitaffio di Bertoldo (ripreso letteralmente dal crociano *Epitafio di Bertoldo*):

In questa tomba tenebrosa e scura
Giace un villan di sì deforme aspetto.
Che più d'orso che d'uomo avea figura;
Ma di tant'alto e nobile intelletto
Che stupir fece il mondo e la natura.
Mentr'egli visse e fu Bertoldo detto,
Fu grato al Re; morì con aspri duoli
Per non poter mangiar rape e fagiuoli[7].

La famiglia del villano resta a corte, e presto Menghina dà alla luce un bimbo identico al nonno. Mentre Alboino lo solleva in aria, accingendosi a dargli un nome, il neonato gli deposita in faccia i suoi escrementi. Non potrà chiamarsi che Cacasenno.

Nei titoli di coda del film troviamo curiosi ringraziamenti, rivolti a Pietro Aretino, Aristofane, Boccaccio, Giuseppe Gioachino Belli, Geoffrey Chaucer, Esopo, i fratelli Grimm, Machiavelli, *Le mille e una notte*, Pasquino e Ruzante. È una coda che fa parte integrante dell'opera e può essere interpretata in più sensi: certo Monicelli vuole ricordare che tutti gli autori citati hanno in qual-

7. Cito da G. C. Croce, *Le astuzie di Bertoldo e le semplicità di Bertoldino*, a cura di P. Camporesi, Garzanti, Milano 2004, p. 149.

che modo contribuito a ispirare il suo eclettico *Bertoldo*, e non solo quelli da cui sono estrapolati episodi o battute. Così il Belli (autore caro al regista del *Marchese del Grillo*) entra a pieno diritto nel film non tanto per il sonetto *Fremma, fremma*, dove compaiono «Bertollo e Bertoldino», al primo dei quali il poeta romanesco rinvia anche nell'*Introduzione* al suo «monumento» della «plebe di Roma», o per il decimo sonetto della collana *Er collèra moribbus*, dove «Bertollo» viene chiamato il sovrano pontefice, reo di aver promulgato una delle tante «lègge da cazzaccio», ma per lo spirito popolare della sua immensa produzione dialettale, fonte inesauribile di *gags* e *gagmen*, arguzie e irriverenze; così Machiavelli, piuttosto che per particolari episodi delle sue commedie, è ringraziato per la geniale beffa della *Mandragola* e lo spirito della *Clizia*. Lo stesso vale per Ruzante, il mitico Pasquino, i greci Esopo e Aristofane, le novelle di Chaucer e quelle delle *Mille e una notte*. Tutti questi autori, tutte queste opere, restano una suprema fonte di ispirazione per l'intera commedia all'italiana[8], e ad essi si rivolge con gratitudine uno dei suoi maestri più rappresentativi.

3.3
Vite illustri di uomini di scienza

3.3.1. GIORDANO BRUNO

La presenza di Gian Maria Volonté nel *Giordano Bruno* (1973) di Giuliano Montaldo non è certo casuale: dare al filosofo di Nola il volto dell'attore simbolo del cinema civile e politico italiano era un'esigenza ben maggiore dell'adesione alla realtà; nel *Candelaio* (la sua commedia teatrale composta a Parigi nel 1582) il Nolano si era definito autore dalla «fisionomia smarrita» che sembra «in contemplazione delle pene dell'inferno», «fastidito e bizzarro», «ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spellicciate, pasciuto di cipolla»[9]; nel *De immenso* si era poi descritto «irsuto», «severo, virilmente forte nelle membra, intrepido, indomito»[10].

8. Cfr. E. Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma 1995, p. 15.

9. G. Bruno, *Candelaio*, in Id., *Opere italiane*, vol. I, testi critici di G. Aquilecchia, coordinamento generale di N. Ordine, UTET, Torino 2007, p. 275.

10. G. Bruno, *De immenso*, in Id., *Il triplice e la misura. La monade, il numero e la figura. L'immenso e gli innumerabili*, a cura di C. Monti, UTET, Torino 1980, pp. 808-9.

Sin qui la fisionomia e l'abilità attoriale di Volonté, interprete di un Bruno sin troppo "spiritato", potrebbe anche adattarsi. È vero che gli inquisitori veneziani descrissero il filosofo «quidam vir communis staturae cum barba cutanea» («uomo di statura comune e dalla barba castana»[11]), eppure la vulgata ci offre l'immagine di un uomo piccolo di statura (certo più basso di Enrico III di Francia, alla cui corte il filosofo si recò nel 1581), esile di corpo, dalla faccia scarna e pallida (di «omo piccolo, scarno, con un pocco di barba nera» aveva parlato Giovanni Battista Ciotti[12], mentre, anni dopo, George Abbot lo avrebbe ricordato quale «Italian Didapper», "omiciattolo italiano"[13]). Niente a che vedere, dunque, con l'imponente statura del Volonté; ma evidentemente era necessario che il pubblico comprendesse subito la natura del film che avrebbe visto sullo schermo, tutta politica e attualizzante. L'opera di Montaldo muove dal 23 maggio 1592, giorno in cui Bruno, dopo la delazione di Giovanni Mocenigo, viene consegnato all'Inquisizione veneta e incarcerato a San Domenico di Castello, per esser poi trasferito, su pressioni pontificie, nelle fredde celle romane. Quali erano le imputazioni a sua carico? Oltre trenta, stando agli atti del processo in nostro possesso, erano i dettami della "nova filosofia" contestati dal Sant'Uffizio, alcuni dei quali piuttosto gravi: l'aver negato la transustanziazione e la verginità di Maria, l'aver scritto contro Sua Santità lo *Spaccio de la bestia trionfante* (opera in verità piuttosto antiluterana, sebbene era l'intero paradigma giudaico-cristiano ad esser duramente messo in discussione), l'aver vissuto in paesi eretici e stretto contatti con sovrani protestanti, senza fra l'altro frequentare con regolarità la santa messa; e ancora, l'aver fatto propria e divulgato la teoria copernicana, punto di partenza di una rivoluzione cosmologica che frantumava le sfere celesti di aristotelica e tolemaica memoria, per sporgersi oltre l'infinito di un universo popolato da innumerevoli mondi; il credere nella metempsicosi, il negare l'incarnazione del Salvatore, il quale, del resto, fu considerato dal filosofo un semplice mago, impiccato e non crocifisso; l'aver definito anche Mosè un "astutissimo mago", la Bibbia un libro di favole; l'aver negato, infine, la creazione dell'uomo: prima di Adamo, a suo dire, sarebbero esistite altre generazioni di uomini (i preadamiti). Questo e molto altro aveva affermato Giordano Bruno nelle sue rivoluzionarie opere: scandalose già a par-

11. Cfr. L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Quaglioni, Salerno, Roma 1993, p. 145.

12. Cfr. ivi, p. 154.

13. Cit. in M. Ciliberto, *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Mondadori, Milano 2007, p. 163.

tire dal *Candelaio*, opera «infame e scellerata»[14] nelle parole di Scipione Maffei, così complessa, coi suoi tre intrecci, e violentemente comica, di una comicità che si fa portatrice di arditi concetti e inediti schemi conoscitivi (gli stessi sviluppati nel coevo *De umbris idearum*, capolavoro di mnemotecnica); opere inaccettabili per l'imperante aristotelismo, che distruggevano ogni gerarchia cosmologica e prevedevano il perpetuo movimento di tutti gli astri (*Cena de le Ceneri*), annunciavano l'unità assoluta dell'universo infinito e l'eternità della materia in continua trasformazione (*De la causa, principio e uno*; *De l'infinito universo et mundi*); disintegravano, nella loro stessa letterarietà, ogni equilibrio linguistico chiuso e formale, adottando un lessico ora bassamente realistico, grottesco e deformante, dall'ironia sferzante e aggressiva, ora ben più adatto al linguaggio della lirica amorosa (si pensi agli *Eroici furori*), ma sempre evidentemente animato dal rifiuto delle regole codificate dal classicismo e di ogni pedantesca *auctoritas*.

Cosa resta, di tanta ricca e ardita filosofia, nel *Giordano Bruno* del 1973? Senza dubbio il film di Montaldo ha innegabili meriti; primo su tutti l'aver evidenziato la grande sensibilità dell'uomo Bruno, la sua lungimiranza nel cercare di risolvere e riformare, dialogando coi sovrani del tempo, i più spinosi problemi di un'epoca tornata buia e sanguinosa; l'aver perlomeno tentato di sottolineare la modernità della "nova filosofia", certo ancora legata a un retaggio magico, ma di una magia che, recuperando la *prisca sapientia* e il *Corpus hermeticum*, veniva a inaugurare il secolo della scienza e dell'osservazione diretta: il secolo di Galileo Galilei. Anche le eresie del Nolano, del resto, sono sottoposte ad attualizzazione: negare l'universo infinito non significa negare la stessa infinità di Dio? Eppure, non c'è dubbio, allo spettatore di questa filosofia resta ben poco: non certo i profondi contenuti delle idee, bensì quell'affermazione netta e categorica dell'autonomia del pensiero che certe letture tardo-ottocentesche avevano già enfatizzato alla vigilia e all'indomani dell'erezione della contestatissima statua dello scultore Ettore Ferrari, posta e inaugurata a Campo de' Fiori in un fatidico 1889 con la ben nota dicitura sul basamento: «A Bruno / Il secolo da lui divinato / Qui / Dove il rogo arse». Dei concetti e delle idee, insomma, le regole dello spettacolo hanno imposto una drastica semplificazione. Così la dottrina dell'*anima mundi*, di ficiniana memoria, quelle dell'*ascensus* e *descensus* o della *coincidentia oppositorum*, sono annunciate (e alquanto banalizzate) da un Bruno in gondola che dialoga con semplici popolani:

14. S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornale de' letterati d'Italia*, t. II, Jacopo Vallarsi, Verona 1738, p. 171.

La natura tutta è governata da una profonda armonia. Invisibili linee collegano le piccole cose della terra – come per esempio il potere degli uomini – agli astri, agli infiniti mondi che ancora non conosciamo. La luna provoca le maree e anche il mestruo delle donne, il sole provoca la vita e la morte delle piante, l'avvicendarsi delle stagioni, e anche la vita e la morte dell'uomo.

Un *flashback* ci riporta alla Sorbona di Parigi, dove Bruno, tra studenti irrequieti, ora sostenitori accesi ora, più spesso, accaniti detrattori, afferma:

A una nuova concezione del cosmo deve per forza corrispondere una nuova visione dell'uomo. Se è la terra a girare intorno al sole così come gli altri pianeti girano intorno al sole; se esistono altri soli, altri sistemi solari sparsi nell'universo; se ciò è vero – ed è vero –, allora Dio non è in alto sopra di noi, fuori del mondo, ma ovunque, in ogni particella di materia, inerte o vivente che sia: è la materia stessa.

Poi, rivolgendosi ai detrattori e accalorandosi:

Fuori gli stupidi pedanti... hanno fatto della Sorbona una bottega dell'ignoranza. Noi vogliamo una filosofia libera, una libera ricerca scientifica, mentre voi volete la vostra volontà di sopraffazione. Noi vogliamo l'autonomia del pensiero e della scienza da ogni autorità religiosa, civile o accademica, voi volete soffocare ogni manifestazione dello spirito... così così così possono essere scacciati per sempre dalla Sorbona e da ogni università i bigotti ed i pedanti, amen amen. Questa università non aperta a tutti non è giusta; le cattedre ai sapienti, non ai dogmatici, i banchi a disposizione di chiunque abbia amore per le scienze, un insegnamento veramente libero, una società in cui il lavoro delle mani e quello dell'ingegno siano onorati in uguale misura... soltanto in questo modo può nascere l'*homo novus*.

Se le prime affermazioni del filosofo, sebbene in modo semplificato, rispecchiano la sua concezione della vita-materia infinita e animata, la seconda parte del suo discorso, che a fatica potremmo rintracciare tra le numerose opere del Nolano, mettono in bocca a un uomo del XVI secolo le idee e gli slogan dell'università italiana postsessantottina: non si tratta di attualizzazione ma di vera e propria falsificazione ideologica, funzionale al messaggio tutto civile predominante nel film. Di attualizzazione strumentalizzante si dovrebbe parlare invece per ciò che il filosofo osserva, rivolto a Mocenigo, appena tornato a casa sul far del giorno dopo una notte di bagordi. La Chiesa è descritta come una forza che spegne «quella luce dell'intelligenza che t'infiamma e ti consuma», e reprime gli individui costringendoli a vivere in «uno stato asinino». All'interlocutore

preoccupato che anche i poveri possano acquisire il sapere, che il mondo diventi il regno di una confusione senza regole, il filosofo replica:

Ci sono uomini che vivono nell'agiatezza come te e altri uomini costretti a tirare la cinghia, ma tutti quanti gli uomini sono uguali e tutti quanti hanno il diritto di alzare la testa verso il cielo, là dove al punto più alto splende il sole della verità.

Le parole dei dialoghi filosofici londinesi sono piegate a favore di un egualitarismo estraneo, in questi termini, alla speculazione bruniana. Un ulteriore "falso" è offerto poi dall'episodio in un cui un giovane seminarista, ammirato dalle parole del filosofo, si reca nella sua cella e gli rivolge sentite parole:

Ho letto molti dei vostri libri; li ho letti per ordine dei miei superiori. Stiamo facendo un'analisi delle vostre opere: è un lavoro per conto del Tribunale dell'Inquisizione. Voi avete scritto: «La magia è la capacità di moltiplicare con le arti, i calcoli e i simboli il nostro dominio sul mondo». Voi avete scritto: «Gli uomini non sono come le api e le formiche che ripetono sempre gli stessi atti, essi costruiscono il loro sapere e possono inventare e comunicare le loro invenzioni. La memoria per l'uomo non è solo ripetizione, è acquisizione del nuovo». Voi avete scritto: «Le arti, le scienze, il lavoro accresceranno enormemente la potenza umana, e l'uomo avrà bisogno di una filosofia adatta per questo sviluppo; tutti gli uomini, e non solo i filosofi». Ho scelto di indossare questo abito perché credo fermamente... Sapeste come le vostre idee corrono... in Italia, in Europa... e non solo tra noi, ma anche tra il popolo, tra i giovani, i contadini. Forse per questo loro vi odiano tanto.

Finalmente di fronte agli inquisitori, dopo aver superato con eroico stoicismo la tortura, Bruno/Volonté prende la parola per un discorso che torna ad accusare le autorità religiose, ora semplificando quanto ci è stato trasmesso dagli atti processuali, ora attualizzandone il messaggio:

Quando ho detto che i procedimenti usati dalla Chiesa non sono quelli degli apostoli, poiché la Chiesa usa il potere e non l'amore, quando ho detto questo non avevo torto. Quando ho detto che la mia filosofia è la libera ricerca e non il dogma non ho sbagliato. Ho sbagliato quando ho creduto di poter chiedere alla Chiesa di combattere un sistema di superstizione, d'ignoranza, di violenza. Ho sbagliato io quando ho creduto di poter riformare la condizione degli uomini con l'aiuto di questo o di quel principe... ho visto tutti i tentativi che ho fatto... che mortificazione! Enrico III di Francia: sangue; Elisabetta d'Inghilterra: sangue; Rodolfo II d'Asburgo: sangue; e addirittura il monarca che proclama di sedere più in alto di tutti ma che stasera non vedo in quest'aula: sangue. Che mortificazione, chiedere ai poteri di riformare il potere! che ingenuità!

Si può essere d'accordo con Lino Micciché quando, recensendo il film di Giuliano Montaldo e scorgendovi la volontà del regista di proseguire sulla strada di un cinema civile, l'ha definito un'opera essenzialmente utile. Nonostante evidenti forzature e fastidiose banalizzazioni, Montaldo è riuscito a strizzare l'occhio alle esigenze dello spettacolo rispettando i fatti essenziali (il dialogo del filosofo con Enrico III alla corte di Francia, quello con Elisabetta in Inghilterra; il ritorno a Venezia e la delazione del Mocenigo; il lungo processo, veneziano prima, romano poi; la condanna e il rogo, rappresentato con la necessaria crudezza e con tanto di "mordacchia") senza venir meno all'obiettivo di divulgare una vicenda storica conosciuta dai più per sommi capi, collocandola infine «tra le pagine più vergognose della storia». Si può essere d'accordo con il critico, soprattutto, nel sottolineare la «mancata compenetrazione tra i due aspetti della figura di Bruno», il filosofo rivoluzionario e il riformatore politico-religioso, l'ex frate scomunicato e l'eroico martire. E se il film resta un prodotto «utile» e «dignitoso», se Montaldo è riuscito a superare l' «improbo» compito di portare sullo schermo la vita di un filosofo grazie all'utilizzo di un'efficace struttura ad incastro, «linguisticamente assai mossa e fin troppo ricca di materiale», permane ancora oggi il dubbio che *Giordano Bruno* sia «sotto certi aspetti eccessivamente allusivo per quanti già conoscono la materia ed eccessivamente cifrato per quanti non la conoscono»[15].

3.3.2. TOMMASO CAMPANELLA

Uno spirito di rivolta contro il potere, un'ansia di giustizia sociale parallela all'attesa della pace universale e della rivelazione della verità, caratterizzano il pensiero del calabrese Tommaso Campanella, percorso da un lato da certo millenarismo vicino allo spirito profetico di Gioacchino da Fiore e dal magismo naturalistico telesiano (si pensi a *Del senso delle cose e della magia* del 1604, dove gli enti naturali sono considerati in grado di autoprodursi e autocontrollarsi senza bisogno di intervento divino), dall'altro da intuizioni che precorrono le nuove conquiste del pensiero scientifico moderno. Frate domenicano, come già Bruno, Campanella fu vittima, sin dagli anni giovanili, di interventi repressivi da parte dei suoi superiori prima, dei poteri costituiti poi. Numerosi i suoi arresti e processi: nel 1592 a Napoli, l'anno seguente a Padova, di nuovo nel 1594 per ordine dell'Inquisizione, che lo sottopose a tortura e

15. L. Micciché, *Cinema italiano degli anni 70. Cronache 1969-1978*, Marsilio, Venezia 1980 (la recensione è del 2 dicembre 1973).

costrinse all'abiura; nel 1597, accusato di eresia (contraria ai dettami della Chiesa controriformata era la negazione che Dio fosse il vero motore dell'universo e che la terra ne fosse il centro), fu rinchiuso nelle carceri del Sant'Uffizio, dove si trovava il Nolano. Finalmente, il 6 settembre 1599, mentre organizzava un'insurrezione per instaurare in Calabria una società giusta, venne arrestato e i suoi seguaci furono spietatamente repressi dagli Spagnoli. Nelle prigioni di Castelnuovo a Napoli fu nuovamente torturato, e riuscì a evitare la morte fingendosi pazzo. Fu liberato solo nel 1626, per esser però subito imprigionato presso il Sant'Uffizio. Ancora libero grazie alle sue abilità di simulatore (riuscì anche a far cancellare il suo nome dall'*Index librorum prohibitorum*), si trasferì in Francia nel 1633 dopo la scoperta a Napoli della congiura organizzata dal suo discepolo Tommaso Pignatelli. A Parigi, protetto da Richelieu e Luigi XIII, morì il 21 maggio 1639. Dalle sue numerose opere, tumultuose e spesso contraddittorie, emerge evidente e costante il disegno di riforma universale: si pensi ai *Discorsi ai principi d'Italia* (1593), alla *Monarchia di Spagna* (1600), al più noto scritto *La città del Sole* (1602) o infine alla *Philosophia realis* (1619), che raccoglie i suoi trattati latini (fra cui la versione latina della *Città del Sole*) e costituisce la sintesi ultima delle sue proposte politiche, morali e religiose.

Il film realizzato da Gianni Amelio nel 1973, più che alla vita turbinosa e travagliata del filosofo, guarda a quello che è senza dubbio il suo scritto più noto, *La città del Sole*, concentrandosi sugli aspetti di maggiore attualità: il rapporto tra intellettuali e potere, il concetto di rivoluzione, l'esigenza di una riforma universale, l'utopia di uno Stato comunistico. Sul modello della *Repubblica* platonica e dell'*Utopia* di Thomas More, Campanella immagina una terra isolata dal resto del mondo e governata in base a leggi in perfetta armonia con le esigenze della collettività: a capo della città ideale inserisce il sovrano-sacerdote del Sole, ossia del principio vitale e supremo valore religioso del popolo che la abita; la città stessa ha una struttura urbanistica e architettonica che riproduce l'ordine naturale, attenta alla posizione degli astri e dei pianeti (disposti secondo l'eliocentrismo copernicano). Gli abitanti, seguendo la suprema guida e i suoi aiutanti (Potenza, Sapienza e Amore), e grazie alla comunione dei beni e delle donne, vivono senza sofferenza e dolore, tutti intenti al bene collettivo. Il film *La città del Sole* riprende concettualmente la struttura del testo: un dialogo tra l'Ospitalario, cavaliere dell'ordine di Malta, e un Genovese, nocchiero di Colombo, che girando per il mondo ha scoperto la città nell'isola di Taprobana. Con una particolare attenzione alla composizione figurativa ispirata alla scuola pittorica napoletana e alla pittura spagnola del XVII secolo, il regista dà vita a un

poema per immagini-movimento in cui lo spettatore si immerge in «interminabili e voluttuose carrellate destinate a captare la magia» delle scene:

Instancabile, ebbra per il suo stesso movimento, la macchina da presa sembra ostinarsi a forzare le porte del mondo visibile, a smascherare le realtà nascoste che formano il decoro ingannatore della nostra vita, mentre le voci degli attori recitano i testi del monaco ispirati come una sorta di cantilena. Allora il grande sogno dell'età dell'oro riemerge dal profondo dei tempi, mescolato al rumore del mare, vicino a noi tanto da poterlo toccare, tangibile, e noi vi ritroviamo le nostre odierne ispirazioni[16].

Ha osservato Virgilio Fantuzzi:

Il significato del film scaturisce dalla netta contrapposizione dei ruoli: autorità e ribellione, coercizione fisica e indipendenza spirituale. Le impennate liriche che pervadono la prosa del filosofo sono assecondate nella rappresentazione per immagini, fino al limite dello sdoppiamento di personalità. Il sogno domina la realtà e la fa lievitare[17].

L'efficace scelta di Amelio è stata quella di non soffermarsi sulle vicende biografiche di Campanella, e di «affermare un discorso filmico sulla base di concetti ed emozioni»[18]. Rinnovando il metodo di cinema didattico caro a Rossellini, ma guardando anche al *Procès de Jeanne d'Arc* di Robert Bresson, il regista si affida dunque alla struttura del saggio poetico, alternando le immagini, «storicamente datate, delle devastazioni e dei supplizi», a un dialogo fra maestro e allievo che, in riva al mare e al di fuori di ogni preciso riferimento cronologico e geografico, ripercorrono le pagine più importanti della *Città del Sole*[19].

I giudizi sul film, realizzato in 16 millimetri e andato in onda solo nel 1976 nell'ambito del progetto RAI *Film Sperimentali per la TV*, furono pressoché unanimemente positivi, tanto che se ne parlò come di «uno dei risultati più convincenti del giovane cinema»[20]. «È come una festa spirituale», ha osservato Michel Perez, «dove il piacere dei sensi e la contemplazione della bellez-

16. M. Perez, *«La Cité du Soleil» de Gianni Amelio. Le grand rêve de l'âge d'or*, in "Le Quotidien de Paris", 9 dicembre 1974; ora in D. Scalzo, *Gianni Amelio. Un posto al cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 61.

17. V. Fantuzzi, *«La città del sole» di Gianni Amelio*, in "Rivista del cinematografo", XLVIII, 10, ottobre 1975, p. 413.

18. *Ibid.*

19. Cfr. V. Fantuzzi, *L'ora del dialogo alle «giornate del cinema» (Venezia, 29 agosto-7 settembre 1973)*, in "La Civiltà cattolica", 125, 2959, 6 ottobre 1973, p. 154.

20. Id., *«La città del sole» di Gianni Amelio*, cit., p. 414.

za ci permettono di accedere a ciò che noi riteniamo inconoscibile o mitico. Se ne esce con gli occhi abbagliati e nello stesso tempo con il cuore colmo di consolazione»[21].

3.3.3. GALILEO GALILEI

Perché vietare ai minori di 18 anni un film biografico, illustrativo, spesso rigidamente didattico? E per quale motivo un'opera prodotta dalla Radio Televisione Italiana non è mai stata trasmessa sul piccolo schermo? È accaduto al *Galileo* diretto da Liliana Cavani nel 1968: forse la più importante ricostruzione della vita dell'illustre scienziato mai realizzata al cinema. La risposta è semplice: concentrando le vicende biografiche dello scienziato sugli anni che vanno dall'insegnamento padovano all'abiura, utilizzando la ricostruzione del passato per agire direttamente sul presente, il lavoro della Cavani ha colpito i censori per il suo impianto profondamente e intelligentemente anticlericale. Ha dichiarato la regista:

> Il mio è solo un film, non un saggio di storia galileiana. Il mio film vuole raccontare soltanto lo spirito di una lotta, quella fra l'uomo di cultura, che ha compreso ormai il diritto alla libertà di indagine, e l'autorità, un'autorità che si dichiara religiosa e quindi si direbbe fondata sullo spirito, e viceversa, invece, agisce come un istituto che pare credere soltanto alle proprie fondamenta[22].

Il trentenne Galileo Galilei incomincia ad avere dei dubbi sulla validità del sistema aristotelico-tolemaico e li confessa in una lettera all'amico Keplero. Di lì a breve Giordano Bruno viene condannato e Galileo teme a sua volta di essere perseguitato. Tuttavia egli continua a difendere le proprie idee, convincendosi sempre più che l'ipotesi matematica di Copernico sia esatta. Glielo conferma, definitivamente, l'osservazione del cielo col cannocchiale. Tutto sembra procedere tranquillamente: ai numerosissimi detrattori fanno da contraltare alcune autorità ecclesiastiche disposte, almeno all'apparenza, ad accettare le scoperte dello scienziato: tra queste è il cardinale Maffeo Barberini, che presto salirà sul soglio pontificio e col quale Galileo intrattiene un rapporto di amicizia e un costruttivo dialogo. I problemi con l'Inquisizione incominciano

21. Perez, *«La Cité du Soleil» de Gianni Amelio*, cit.; ora in Scalzo, *Gianni Amelio*, cit., p. 61.

22. L. Cavani, *Francesco e Galileo. Due film*, Gribaudi, Torino 1970; cit. in A. L. Lucano, *Cultura e religione nel cinema*, ERI, Roma 1975, p. 208.

nel 1632, quando lo scienziato pubblica il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, dedicato al granduca Ferdinando II de' Medici: un libro che, per sfuggire ai sospetti, si presenta ricco di schermi, ambiguità e ironia, simulazioni e dissimulazioni. Qui la "tesi" copernicana è sostenuta "solamente per capriccio matematico", per mostrare Oltralpe la forza dell'ingegno italiano; la stessa struttura dialogica assume la funzione di dissimulare le vere idee dell'autore, inserite in un dialogo tra interlocutori che incessantemente discutono problemi scientifici tra domande, dubbi e soluzioni. Eppure, l'ironia diffusa nella prosa, a tratti sferzante, e la scoperta tensione tra occultamento e illuminazione insospettiscono gli inquisitori, che vietano il libro proprio perché l'artificio letterario non solo lascia trapelare le opinioni dello scienziato, ma deride apertamente il vecchio sistema aristotelico. A nulla serve la presunta protezione del Barberini, ormai papa Urbano VIII, che anzi, ritenendosi ingannato dall'amico, pretende una punizione esemplare. Galileo è imprigionato e processato, e di fronte alle minacce di tortura cede all'intimazione d'abiura, lanciando (nelle oniriche sequenze finali) un forte atto di accusa contro il potere oscurantista della Chiesa.

Un'analisi più attenta di alcune sequenze del film ne svela l'intima e attualizzante forza polemica, soprattutto laddove entra in gioco quello che György Lukács, sulla scia di Hegel, ebbe a chiamare «necessario anacronismo»[23]. La prima sequenza è ambientata nel teatro anatomico di Padova. Galileo e Paolo Sarpi assistono a una lezione del professor Acquapendente, il quale, lavorando su un cadavere, ne mostra il cervello e annuncia scoperte che contraddicono alla base la medicina galenica. Il luogo del dibattito diventa spazio scenico dello scontro fra tradizione basata sul principio di autorità e le nuove idee sorte dall'osservazione diretta della natura. All'uscita dal teatro anatomico Galileo e Sarpi parlano fra loro. «Che cos'hai lì?», chiede il primo; risponde Sarpi: «Un aggeggio che mi hanno portato dall'Olanda: dicono che serve a vedere vicine le cose lontane [...] fammi un piacere, guarda tu se è una cosa seria: a me sembra un giocattolo». Galileo, in verità, costruì il cannocchiale solo nel 1609: nel film la vicenda è anticipata evidentemente allo scopo di sottolineare subito il clima culturale in cui si svolge il dramma dello scienziato. Nella seconda sequenza, assieme con Galileo, ci sono Sarpi, Sagredo, Acquapendente, Cremonini e Giordano Bruno seduti a tavola nella villa dei Morosini. Nessun documento attesta l'incontro tra il Nolano e Galilei, però, ha affermato Cavani, «poiché hanno vissuto a Padova negli stessi mesi, frequentavano le stesse famiglie, è pos-

23. Cfr. G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1970, pp. 71-2 e 136.

sibilissimo che ciò sia potuto accadere e non ho voluto rinunciarvi»[24]. Ed ecco il breve dialogo fra i due:

BRUNO: Credete ancora che il cielo sia popolato di angioletti?
GALILEO: Anch'io suppongo, ma suppongo soltanto, che l'universo sia materia e che tutto si muova, anche la terra. Ma se non ho le prove, io non comincio a parlare [...].
BRUNO: So che insegnate a Padova. La scienza che si insegna nelle scuole è un pantano, lo sapete?
GALILEO: Sì.

Segue un montaggio alternato che mette in stretta relazione le vicende del Nolano e quelle dello scienziato.
– Dopo l'incontro con Bruno, Galileo inizia a costruire il cannocchiale.
– Bruno viene condotto davanti agli inquisitori; Galileo tiene una lezione all'Università di Padova.
– Bruno è interrogato; Galileo parla agli studenti sottotono, quasi con imbarazzo.
– Bruno viene condannato; Galileo afferma, nell'aula universitaria, che non si deve aver paura della verità. Egli ha ormai trovato le prove che gli mancavano: grazie al cannocchiale ha osservato da vicino la luna.

È grazie a Bruno, vuol sottolineare la regista, che Galileo ha trovato il coraggio per abbracciare quella verità prima soltanto intuita, trasformandosi in un uomo nuovo:

Bisogna guardare la realtà in faccia checché ne dicano i libri, i preti e i professori [...]. La terra non è al centro [...]. La terra è qui e si muove attorno al sole [...]. Abbiamo camminato fino a oggi nell'oscurità di una scienza schiava e servile [...]. Avete inventato un cielo come vi pareva, pieno di angioletti, ma non è così.

A un domenicano che lo accusa di rinnegare Dio, di bestemmiare, di cacciare Dio dal cielo, lo scienziato risponde che Dio si trova «dove è sempre stato: dentro di noi».

Il film sottolinea debitamente il tentativo di dialogo dello scienziato con la Chiesa, che tuttavia presto si rivela illusorio: nel colloquio fra Galileo e Paolo V i primi piani alternati sottolineano la distanza incolmabile tra i due punti di vista contrapposti; la stessa tecnica è utilizzata nel dialogo dello scienziato con

24. L. Cavani, cit. in F. Rossi, *Schermi galileiani: lo sguardo di Liliana Cavani e Joseph Losey*, in S. Spreafico (a cura di), *Scienza, coscienza e storia nel caso Galilei*, FrancoAngeli, Milano 2003, p. 100.

Urbano VIII, con l'aggiunta di una deformazione grandangolare, mentre la forte angolazione dall'alto al basso o viceversa torna a sottolineare lo svantaggio del pensatore nei confronti dell'autorità. Nella sequenza ambientata al Collegio romano si evidenzia la presenza di due Chiese: quella ufficiale, intransigente, e la minoritaria, disposta al confronto e alla comprensione. Il dibattito tra i gesuiti (padre Griemberg, padre Inchofer, padre Malpertio), si chiude con le affermazioni del padre domenicano Tommaso Caccini, che preludono al destino dello scienziato:

> La matematica è l'arte del demonio [...]. Con Galilei è venuta a Firenze l'eresia. Ma noi frati di san Domenico, umilissimi servi denominati cani banchi e neri che vigilano la porta della Chiesa perché il demonio non vi entri, diciamo che chi sostiene che il sole sta al centro e si muove contro l'autorità delle Sacre Scritture è un eretico, è colpevole di eresia.

Ed ecco che Galileo si trova in una prigione sotterranea. Interrogato poco dopo dal commissario dei cardinali padri dell'Inquisizione (collocati in alto, quasi fossero statue, all'interno di nicchie), si difende e chiede di essere nuovamente ascoltato, ma è condotto in una stanza dove, in primo piano, sono inquadrati strumenti di tortura. «Noi tutti qui presenti», afferma il commissario, «siamo pronti a sottoporre l'imputato alla tortura affinché possa essere aiutato a confessare la verità e a pentirsi». «Pentitevi! Pentitevi in nome di Dio», risuona incalzante una voce fuori campo. Intanto Urbano VIII, mentre parla del suo monumento funebre dando ordini allo scultore Bernini, chiede per lo scienziato «una punizione esemplare».

Segue l'abiura. Galileo è in abiti da penitente; l'aula è immensa, con tribune per il pubblico e un baldacchino per i padri inquisitori. Una scimmia al guinzaglio corre fra le tribune. Le inquadrature sono deformate: lo scienziato è inquadrato dall'alto, schiacciato da un potere intollerante e oppressivo. Legge faticosamente il testo dell'abiura. «Alza gli occhi verso i suoi giudici immobili, che la Cavani colloca in alto, come al posto di Dio. Per effetto della deformazione del grandangolo le colonne ora sono addirittura spioventi, mostruosamente minacciose. In dissolvenza appare il manichino senza volto di Urbano VIII, metafora di una chiesa potente, autoritaria, trionfalistica, cieca e disumana al punto da negare la possibilità a Galileo di esprimere liberamente il proprio pensiero»[25].

25. Rossi, *Schermi galileiani*, cit., p. 108.

4
Il Settecento

4.1
Tra filologia e fantasia

«Chi disse che il cinema coniuga sempre il presente disse una grande verità ma semplificò un po' troppo le cose»: così Gianni Amelio, in un libro di qualche anno fa. Il regista, pensando al film in costume, osserva che più si va indietro nel tempo «più la macchina da presa compie una sorta d'intrusione in un mondo che non le è familiare».

Quel tanto di "rubato" che viene fuori dai film ambientati nell'attualità, è una palla al piede nei film "storici", anche quando la ricostruzione è precisa fino al dettaglio: meglio forse una sana astrazione, o uno sguardo "straniante" esibito con franchezza. Nel film in costume bisogna poi fare i conti con tanti piccoli e grandi intoppi: gli abiti che non "scendono" bene perché quella certa stoffa d'epoca non si trova più; l'illuminazione che non può avere i riflessi di quando l'elettricità non c'era ancora. E i corpi stessi degli attori, il modo di muoversi, l'accento... Tante cose congiurano, in questo genere di film, contro chi ama l'aspetto sottratto al quotidiano, quel po' di naturalismo che la cinepresa regala nell'attimo in cui cattura la realtà al di là della messinscena[1].

Con queste parole Amelio allude ai due film-paradigma del cinema d'ambientazione settecentesca, a due modelli contrapposti e irriducibili: *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick e *Il Casanova* di Federico Fellini. Usciti entrambi nel 1975, essi rispondono diversamente ai problemi sopra accennati. Kubrick, con la sua opera fotograficamente ispirata ai paesaggisti del XVIII secolo e interamente illuminata da luce naturale (candele e lampade a olio), offre una ricostruzione maniacale del Settecento inglese, rappresentato con scrupolo filologico, con lo studio di ogni fonte consultabile, storica o pittorica; al contrario Fellini evoca un Settecento fantastico, «sognato (temuto, anche), ricreato con le viscere, sen-

1. G. Amelio, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Einaudi, Torino 2004, p. 178.

za che mai ciò che si vede e si sente sullo schermo obbedisca a un bisogno di verosimiglianza pedante»[2].

All'interno di questa polarità, che nei due grandi registi tocca gli estremi, possono essere ricondotti i film che hanno assunto l'età dell'Illuminismo, delle riforme e della Rivoluzione francese a terreno per una riflessione che sempre ci riporta al presente, anche laddove prevale l'astrazione o l'avventura apparentemente fine a se stessa. Lo sguardo della macchina da presa finisce inevitabilmente per rivelare la posizione del regista sulla materia che ha scelto di filmare. Pensiamo a *Il mondo nuovo* (1982) di Ettore Scola. Siamo nel 1791: Luigi XVI e Maria Antonietta, per evitare il giudizio imminente dell'Assemblea nazionale, fuggono da Parigi verso Metz. Su un'altra diligenza, nella notte tra il 20 e il 21 giugno, si confrontano il poligrafo Restif de la Bretonne (l'autore di *Le Palais-Royal*, *Les Nuits de Paris* e dell'*Anti-Justine*), il liberale e rivoluzionario Thomas Paine e un ormai vecchio Giacomo Casanova, che raggiungono il re a Varennes. I temi affrontati da Scola, calati in una messinscena di grande eleganza e svolti in dialoghi di chiarezza didattica, consentono al regista di riflettere su un periodo di febbricitanti cambiamenti, di scavare negli animi dei protagonisti, divisi tra disillusi scetticismi e ribelli furori, sussulti liberali e timori angoscianti, mentre gli eventi, sullo sfondo, incalzano inesorabili. L'andamento rigorosamente dialogico non risparmia al regista di prendere una posizione che finisce per identificarsi col lucido disincanto di Casanova.

E Casanova è certo tra i personaggi storici settecenteschi di maggior successo cinematografico. Lo affianca Cagliostro, protagonista di almeno tre film: *Black Magic* (1949) di Gregory Ratoff e con Orson Welles, *Cagliostro* di Daniele Pettinari (1973) e *L'intrigo della collana* (2001) diretto da Charles Shyer. *Farinelli – Voce regina* (1994) di Gérard Corbiau ripercorre invece la vita di Carlo Broschi, in arte Farinelli, il più celebre cantante castrato del XVIII secolo. Giacomo Battiato, col suo *Stradivari* del 1988, affronta a colpi di *flashbacks*, tra documentazione e ricostruzione fantasiosa, le tappe principali della vita di Antonio Stradivari (1643 ca.-1737), il celebre liutaio di Cremona che costruì più di mille straordinari strumenti musicali. Di Antonio Vivaldi si occupa infine, nel 2006, Jean-Louis Guillermou, col suo *Antonio Vivaldi, un prince à Venice*. E poi c'è Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart, il bambino prodigio e genio ribelle della musica: gli dedica un film di successo Miloš Forman (regista che in più occasioni ha filmato il Settecento: dal *Valmont* del 1989, tratto dalle *Liaisons dangereuses* di Laclos a *L'ultimo inquisitore* del 2006, ambientato in Spagna nel

2. *Ibid.*

1792 e incentrato sulla figura del pittore Francisco Goya: *Goya's Ghosts* è il titolo originale del film). Il suo *Amadeus* del 1984, tratto dall'omonima *pièce* teatrale di Peter Shaffer, si concentra sulle rivalità fra Mozart e il compositore italiano Antonio Salieri alla corte dell'imperatore Giuseppe II, e offre uno splendido affresco della Vienna libertina. Al musicista ancora quattordicenne guarda invece, lo stesso anno, Pupi Avati con *Noi tre*: l'archivista Fabbri della Filarmonica bolognese si reca in un bosco con un amico, per rievocare i fantasmi di quanti, nel passato, lo percorsero. Ed ecco che siamo catapultati nel Settecento bolognese: il giovane Wolfgang Amadeus, accompagnato dal padre Leopold, giunge alla Villa Albergati di Zola Predosa per sostenere un esame di contrappunto all'Accademia dei Filarmonici. Conosce Maria Caterina Pallavicini e il fratello Giuseppe, coi quali formerà un affiatato trio. Anche Avati si ispira a un'opera letteraria: *Mozart. Padre e Figlio* di Florian Langegger; ma a differenza di Forman predilige una struttura fiabesca carica di simboli e colorata di chiaroscuri. Merita certo un cenno il *Don Giovanni* diretto da Joseph Losey nel 1979, film-opera girato in una villa palladiana con il baritono Ruggero Raimondi nelle vesti del celebre libertino. E al più noto librettista mozartiano, Lorenzo Da Ponte, dedica un film lo spagnolo Carlos Saura: *Io, Don Giovanni* (2009). Da Ponte (Cèneda 1749-New York 1828), la cui carriera di libertino si intreccia e corre parallela a quella di Casanova, ci ha lasciato, proprio come il grande avventuriero veneziano, un poderoso volume di *Memorie*, iniziate Oltreoceano e pubblicate in più fasi sino all'edizione definitiva in tre volumi apparsa nel 1829-30. Scritta in italiano, è un'autobiografia tendenziosa, che sistematicamente deforma le vicende narrate a vantaggio del protagonista autobiografo, impegnato a offrire ai lettori un'immagine di sé socialmente accettabile e dunque, inevitabilmente, mediocre. Così Saura preferisce muoversi su due opposti fronti: da un lato il recupero delle informazioni che Da Ponte ha deliberatamente taciuto (la sua origine ebraica, il suo battesimo a 10 anni, voluto dal padre per poter convolare in seconde nozze con una cristiana, il suo esilio decretato dall'Inquisizione veneziana non certo per le ragioni ideologiche su cui insistono le *Memorie*), dall'altro l'esaltazione del libertino, nella sovrapposizione del mito del seduttore alle figure di Casanova e Mozart, nell'intreccio fra cronaca e azione fantastica[3].

E la letteratura italiana? Il Settecento nel cinema italiano, salvo le dovute eccezioni, costituisce una sorta di occasione mancata: perché non si è mai pen-

3. Cfr. *Io, Don Giovanni*, in *Il Morandini. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Zanichelli, Bologna 2014, *ad vocem* (http://www.mymovies.it/film/2009/iodongiovanni/).

sato di trarre un film dalla vita straordinaria di Pietro Giannone, l'autore dell'*Istoria civile del Regno di Napoli* e del *Triregno*? O da quella di Vittorio Alfieri, che ci ha lasciato una *Vita scritta da esso* di indiscutibile *adaptogénie*? Forse perché l'Italia del XVIII secolo ha vissuto solo di riflesso il portato dell'Illuminismo e della rivoluzione. Il che, tuttavia, non ha impedito ad Antonietta De Lillo di riflettere, in un'affascinante opera del 2004, sulle vicende biografiche di un personaggio storico visto proprio sullo sfondo di quella che Vincenzo Cuoco, nel suo *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, ebbe a definire "rivoluzione passiva". *Il resto di niente*, liberamente ispirato al romanzo di Enzo Striano, ricostruisce la vita di Eleonora Pimentel Fonseca (1752-1799), la colta e raffinata autrice di sonetti, canzoni, epitalami che fu membro dell'Accademia dei Filaleti e dell'Accademia dell'Arcadia, tenne corrispondenza con Pietro Metastasio, strinse amicizia con Maria Carolina d'Asburgo e frequentò il salotto di Gaetano Filangieri, rivelando la sua vicinanza agli ambienti illuminati e massonici napoletani (fra i suoi contatti ci fu Antonio Jerocades, abate massone e patriota). Eleonora appoggiò senza esitazione la Repubblica napoletana del 1799, salutata con un *Inno alla libertà*, e prese parte attiva alle tumultuose vicende politiche della Napoli di fine secolo: sconfitte le forze rivoluzionarie, restaurata la monarchia borbonica, fu imprigionata, condannata a morte e impiccata nella piazza del Mercato il 29 agosto di quello stesso anno: a soli 47 anni. Cuoco, nell'opera ricordata, racconta che Eleonora salì coraggiosamente sul patibolo, e che le sue ultime parole furono una citazione virgiliana: *Forsan et haec olim meminisse iuvabit* (*Eneide* I 203), ovvero il discorso di Enea ai compagni per incoraggiarli di fronte a una sorte avversa[4]. Il film di Antonietta De Lillo è efficace nel descrivere le atmosfere e la filosofia di un'epoca di grandi cambiamenti (nonostante, o forse proprio perché alla pedantesca ricostruzione filologica preferisce l'astrazione): un'epoca di ideali che tuttavia, proprio perché importati e vissuti di riflesso, non tennero conto delle particolari esigenze del Regno di Napoli, dove la maggior parte della popola-

4. Cfr. «Pimentel Eleonora Fonseca. *Audet viris concorrere virgo*. Ma essa si spinse nella rivoluzione come Camilla nella guerra per solo amor della patria. Giovinetta ancora, questa donna aveva meritata l'approvazione di Metastasio per i suoi versi. Ma la poesia formava una piccola parte delle tante cognizioni che l'adornavano. Nell'epoca della repubblica scriveva il Monitore del governo da cui spira il più puro ed il più ardente repubblicanismo. Questo foglio le costò la vita; ed essa affrontò la morte con un'indifferenza eguale al suo coraggio. Prima di avviarsi al patibolo volle bevere il suo caffè, e sorgendo dalla sua sedia le sue parole furono: *Forsan haec olim meminisse juvabit*», V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, edizione critica a cura di A. De Francesco, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma 1998, p. 505.

zione era del tutto estranea, se non avversa, ai tentativi di cambiamento. È proprio accentuando questo scarto (già centrale nelle riflessioni del Cuoco) che la regista sembra guardare, attraverso il filtro settecentesco, alla contemporaneità, alludendo velatamente alla seconda guerra del Golfo del 2002 propagandata come operazione per esportare la democrazia.

4.2
Carlo Goldoni

4.2.1. UNA FORTUNA TELEVISIVA

Le commedie di Carlo Goldoni (1707-1793), il riformatore del teatro italiano, il propugnatore di un illuminismo popolare, il critico delle ipocrisie e cantore della borghesia emergente, sono state varie volte adattate per il cinema: trasposizioni che ora hanno semplicemente portato sullo schermo il palco teatrale, mantenendo il vecchio linguaggio nonostante il nuovo *medium*, ora, al contrario, hanno riletto le vicende rappresentate in chiave filmica e narrativa. A queste ultime appartengono le *Baruffe chiozzotte* di Leo Menardi (1943) e *La locandiera* di Luigi Chiarini del 1944, opera calligrafica che merita un discorso a parte. Molto più numerose sono invece le trasposizioni televisive:
– *La locandiera*: tre versioni, rispettivamente di Sandro Bolchi (1958), Claudio Fino (1960) e Franco Enriquez (1966);
– *Il ventaglio*: due adattamenti, il primo per la regia di Franco Enriquez (1954), il secondo diretto da Fantasio Piccoli (1966);
– *La donna di garbo*: la prima commedia interamente scritta da Goldoni (1742-43) è stata portata sugli schermi da Lyda Rapanelli e Carlo Lodovici nel 1954;
– *La cameriera di garbo*: scritta dal commediografo nel 1753 per il teatro Vendramin di Venezia, è diventata un film di Carlo Lodovici nel 1956;
– *La vedova scaltra*: commedia del 1753 scritta per la compagnia del capocomico Girolamo Medebach; è uno dei primi lavori goldoniani a distaccarsi dal modello della commedia dell'arte e a dar vita alle polemiche sul nuovo teatro. Sandro Bolchi ne ha tratto un film per la televisione nel 1959;
– *La bottega del caffè*: adattata per il piccolo schermo da Guglielmo Morandi (1960), Edmo Fenoglio (1973) e Giancarlo Sbragia (1983);
– *La bancarotta* (terza commedia di Goldoni scritta nel 1738 e pubblicata col titolo *Il mercante fallito*, poi ristampata col titolo attuale), *La putta onorata*

(scritta in veneziano nel 1748) e *Il bugiardo* (1750) sono adattate nel 1968 da Carlo Lodovici;
– *I due rusteghi* (*I rusteghi* è il titolo originale di questa commedia veneziana del 1760, considerata dai più un capolavoro), è adattata nello stesso 1968 da Lino Squarzina;
– *Sior Toderon Brontolon*: commedia di ambientazione veneziana del 1762, è portata sul piccolo schermo nel 1969 da Carlo Lodovici;
– *Gl'innamorati*: commedia del 1759 che inaugura un nuovo periodo per lo scrittore, sempre più attento alle sfumature psicologiche e all'inquietudine amorosa, e pronto a smorzare le tinte più marcatamente comiche; è adattata nel 1969 da Carlo Lodovici e Anton Giulio Majano;
– *Una delle ultime sere di carnovale*: commedia autobiografica e «allegoria che ha bisogno d'una spiegazione» (così Goldoni nelle sue *Memorie*), rappresentata al teatro San Luca di Venezia nel 1762, simboleggia il congedo dell'autore dalle scene veneziane e l'approdo parigino della *Comédie italienne*; diventa un film televisivo di Lino Squarzina nel 1970;
– *La famiglia dell'antiquario* (1749) rappresenta per il regista Carlo Lodovici il ritorno al cinema goldoniano per la TV (sua la regia del film omonimo del 1972);
– *Arlecchino servitore di due padroni*: è la sola regia goldoniana di Giorgio Strehler approdata sul piccolo schermo nel 1973 (nel 1958 Strehler aveva diretto *Goldoni e le sue commedie nove*, tratto però dalla commedia di Paolo Ferrari del 1851, tornata sugli schermi nello stesso 1973 per la regia di Sandro Selqui);
– *La casa nova*: composta da Goldoni nel 1761 in dialetto veneziano, è l'ultimo film goldoniano di Carlo Lodovici (1978);
– *La Bettina*: film televisivo di Luca Ronconi del 1984; intreccia due *pièces*, ossia *La putta onorata* e *La buona moglie*, entrambe con protagonista Bettina, onesta popolana che uno spregiudicato marchese rischia di compromettere, e Pantaleone, suo protettore e padre inconsapevole di un giovane innamorato della ragazza.

Raggiunti gli 80 anni, Carlo Goldoni scrisse un poderoso libro di *Memorie* uscito in francese a Parigi nell'agosto del 1787 presso l'editore Duchesne. Leggiamo nella *Prefazione dell'autore*:

La mia vita non è interessante; ma potrebbe capitare che, tra qualche tempo, si trovi nel cantuccio di un'antica biblioteca una collezione delle mie opere. Si sarà forse curiosi di sapere chi fosse quell'uomo singolare che s'è proposto la riforma del teatro nel suo paese, che ha messo sulla scena o sotto i torchi centocinquanta commedie, sia in versi sia in prosa, sia di carattere sia di intreccio, e che ha venduto da vivo diciotto edizioni

del suo teatro. [...] Ho pensato che soltanto l'autore poteva delineare un'idea sicura e completa del suo carattere, delle sue peripezie e dei suoi scritti; e ho creduto che pubblicando da vivo le memorie della sua vita, non smentite dai contemporanei, la posterità potrebbe poi fidarsi della sua buona fede[5].

Modestia dell'autore a parte, la vita di Goldoni resta di grande interesse storico e letterario. Tanto che, sul finire degli anni Sessanta, la RAI decide di realizzarne una miniserie, affidandone regia e sceneggiatura a Giorgio Strehler; il quale, già nel 1971, presenta un poderoso lavoro in cinque episodi. Eppure il progetto non giunge mai a realizzazione, e solo di recente, dall'archivio privato del regista, sono riemerse le carte della sceneggiatura, a lungo considerata perduta, che costituiscono un vero e proprio saggio sulla vita di Goldoni[6]. Nel 2007 è tornato sulle *Memorie* Alessandro Bettero, che ha diretto il film indipendente *Carlo Goldoni – Venezia gran teatro del mondo*, dove l'attenzione è posta sulla riforma – estetica e ideologica – del teatro, sullo sfondo di una città in cui il commediografo del momento ebbe il coraggio di anticipare, sulle scene, quella rivoluzione che sarebbe scoppiata in Francia nel 1789[7].

Se la storia ha consacrato Goldoni a scapito dei suoi detrattori, il cinema, se non meglio una televisione ancora attenta a educare attraverso l'alta cultura, ha avuto il merito di restituire un giusto tributo al principale dei rivali goldoniani: Carlo Gozzi, che introdusse nel teatro elementi soprannaturali, mitici e fiabeschi e i cui lavori sarebbero stati molto apprezzati da Goethe, Schiller e Madame de Staël. Ce ne restituisce la figura, affascinante e complessata, Sandro Bolchi, con il suo *Carlo Gozzi* del 1973 interpretato da un bravo Gastone Moschin.

4.2.2. FORTUNA E REINCARNAZIONI DI MIRANDOLINA LOCANDIERA

Finalmente il grande schermo: ma è Mirandolina la sola protagonista del cinematografo "goldoniano". I vari adattamenti della *Locandiera* ci riportano al

5. C. Goldoni, *Memorie*, introduzione di L. Lunari, traduzione e note di P. Bianconi, BUR, Milano 2005[5], p. 31.

6. Tali carte sono state pubblicate di recente col titolo: *Mémoires. Sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni*, a cura di P. Quazzolo, Marsilio, Venezia 2013.

7. Il film *Carlo Goldoni – Venezia Gran Teatro del Mondo* è stato presentato in anteprima alla 64° Mostra del Cinema di Venezia, ha rappresentato l'Italia all'European Film Festival di Toronto, al 27th FIFA, Festival Internazionale del Film d'Arte di Montréal, e ha vinto il Gold Remi Award al 42° WorldFest di Houston, Texas.

linguaggio specifico del grande schermo, che ora cerca la fedeltà al testo, ora reinterpreta le vicende in chiave melodrammatica o moderna. La ricordata *Locandiera* di Luigi Chiarini, del 1944, appartiene pienamente all'ideale di cinema propugnato da Mario Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Ferdinando Maria Poggioli e Mario Camerini, tutti dediti al calligrafismo caratteristico degli anni Quaranta e mossi dalla volontà di affermare l'autonomia espressiva del cinematografo, svilito nel periodo dei "telefoni bianchi", attraverso la contaminazione di diversi linguaggi artistici ed espressivi e molteplici riferimenti figurativi e letterari. Il film di Chiarini, noto anche per le drammatiche vicende che accompagnarono le riprese e ne ritardarono il completamento (l'armistizio dell'8 settembre, la tragica fine di Luisa Ferida/Mirandolina e Osvaldo Valenti/Cavaliere di Ripafratta, fucilati dai partigiani nell'aprile del 1945), è una libera riduzione della *pièce* goldoniana accostata con «amore» e «reverenza»[8], che funziona soprattutto perché il testo originale diventa pretesto per lasciar balzare «vivo» lo spirito del Goldoni, sebbene ciò che il film ha di più bello non sia goldoniano[9]. Luigi Chiarini conosce bene il suo mestiere. Teorico del cinema, già allievo di Giovanni Gentile, fonda nel 1937 la rivista "Bianco e Nero". Nel 1952 firma il saggio *Spettacolo e film*, apparso in "Belfagor", in cui fa propria una teoria del cinema come «elaborazione creativa della realtà» basata su una tecnica propria: lo «specifico filmico». Sceglie Goldoni perché vede nella *Locandiera* un'opera vicina alle proprie idee di realismo: motivo per cui il film appare sostanzialmente «consequenziario» alla riforma goldoniana. Rispetto al clima del calligrafismo, tuttavia, esso presenta alcune divergenze: la storia è infatti chiusa in una cornice e tesa a dare importanza ai *sub-plots*. L'ambiente è fastoso e realistico a un tempo. Le idee di uguaglianza politica che percorrono la commedia teatrale sembrano influenzate nel film dall'ideologia marxista[10].

Mirandolina torna sullo schermo nella *Locandiera* (1980) di Paolo Cavara, con Claudia Mori nel ruolo della protagonista e Adriano Celentano in quello del cavalier di Ripafratta. L'ampio risalto dato alla musica e alla danza ne fa, più

8. Così P. Ojetti in una recensione apparsa in "Film" del 27 gennaio 1945 e riportata in S. Della Casa (a cura di), *Ossessioni e desideri. I film italiani del 1943*, Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, Torino 1991, p. 59.

9. Si veda la recensione di R. Radice apparsa nel "Corriere della Sera" del 27 dicembre 1944, cit. in E. G. Laura, O. Caldiron (a cura di), *Cinema italiano degli anni Quaranta. Tra continuità e rottura*, Cineteca nazionale del Centro sperimentale del cinematografo, Roma 1978, p. 31.

10. Cfr. M. Bregoli-Russo, *La "Locandiera" di Goldoni al cinema*, in "Rivista di Studi italiani", XIII, 1, giugno 1995, pp. 151-7 (in particolare pp. 153 e 156).

che un vero e proprio film, un «melodramma metastasiano». Tra i personaggi c'è anche Goldoni, che interviene a commentare alcune sequenze e a paragonare, nel finale, il teatro fittizio fatto di povertà, avventura, dispersione a quello vero, «vita vera del buon senso e della logica»[11].

Infine, col nome Miranda e interpretata da Serena Grandi, la più famosa locandiera della letteratura torna nel 1985 in un adattamento libero e attualizzante di Tinto Brass. *Miranda* non dispiacque ad Alberto Moravia, che ne ha scritto una recensione nell'"Espresso" del 17 novembre di quell'anno:

> *Miranda* di Tinto Brass racconta più o meno la storia della Mirandolina goldoniana che, dopo aver flirtato con tre clienti della locanda di cui è padrona, finisce per sposare saggiamente il servo Fabrizio. Ma la vicenda della *Locandiera* è basata sul sentimentalismo del Settecento; quella di *Miranda*, invece, sul sesso novecentesco. Questa differenza nasconde probabilmente una sostanziale identità: ciò che il secolo dei lumi considerava sentimentale nascondeva il sesso, ciò che noi consideriamo sessuale, spesso è sinonimo di sentimentalismo[12].

Ambientato nel secondo dopoguerra, il film conta fra i personaggi un autotrasportatore, un ex gerarca fascista, un americano che lavora in un metanodotto. Miranda, come nella commedia, sposerà il servo, qui chiamato Toni. Scompare il misogino cavaliere di Ripafratta, di cui nell'originale la protagonista si serve per rivendicare il buon nome delle donne. «È una scomparsa significativa», ha osservato Moravia: «Tinto Brass non riesce neppure ad immaginare che possa esistere la misoginia». Il regista, qui come altrove, attua in effetti una netta separazione tra sesso e senso di colpa, per cui il primo è presentato come «meccanicamente innocente, quanto qualsiasi ginnastica da camera»[13].

> Il sesso femminile in *Miranda* è visto come l'orifizio, seminascosto da rovi, di una buia caverna nella quale l'uomo, appunto, ritorna in quel nulla consolante da cui la nascita l'aveva crudelmente scacciato. Tinto Brass ha fatto un film in qualche modo espressionistico, di specie vitalistica, nel quale, quando il sesso non è di scena, il vitalismo si esprime in violenza paesaggistica[14].

11. Ivi, p. 154.
12. A. Moravia, *Miranda fa rima con mamma*, in "l'Espresso", 17 novembre 1985; poi in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, p. 1344.
13. *Ibid*.
14. Ivi, p. 1345.

4.3 Giacomo Casanova

4.3.1. AVVENTURE, AMORI E MALINCONIA DI UN LIBERTINO VENEZIANO

«Cultiver les plaisirs de mes sens fût dans toute ma vie ma principale affaire». Così Giacomo Casanova nella sua *Histoire de ma vie*, monumento a se stesso, dove l'ormai anziano libertino, giunto alla conclusione della propria carriera, rappresenta e celebra vitalisticamente nel segno dell'iperbole la propria immagine, facendo del libertinaggio un'esperienza a un tempo trasgressiva e conformista. Qui il personaggio Casanova si muove tra rocambolesche avventure, descritte in un registro avventuroso e romanzesco, accumulando *tableaux* che nell'iterazione di un rito esaltano il *plaisir du text* e un piacere tutto sensuale, senza escludere la malinconia e lo *spleen* che affiorano nella consapevolezza della fugacità della vita, prossima al declino, e della natura effimera di ogni esperienza. E del resto, il desiderio di sperimentare tutto non è espressione di ansia di conoscenza, ma dell'edonismo di una personalità non definita, disposta ad assumere teatralmente un'infinità di ruoli e caratteri. Ed è nello scarto tra autore e personaggio, tra l'autobiografico "patto col lettore" e l'inverosimile sproporzione degli episodi accumulati, sempre collocati con esattezza descrittiva nelle più svariate situazioni, che consiste il fascino di un testo vissuto esso stesso come grande, intima avventura.

Delle avventure di Giacomo Casanova il cinematografo si è presto occupato, scorgendo nelle straordinarie vicende narrate nell'*Histoire* un ricco deposito cui attingere per ricostruzioni ora fedeli al testo ora reinventate, talvolta attente alla raffigurazione di ambienti e atmosfere talaltra visionarie e più disposte alla riflessione sul senso e non senso dell'essere nel mondo. Ma degli oltre settanta adattamenti della biografia casanoviana[15] ben pochi sono rimasti nell'immaginario degli spettatori o restano degni di particolare attenzione. Certo meritano un cenno i primi film dedicati al seduttore per antonomasia: il *Casanova* di Alfréd Deésy del 1918 e, dello stesso anno, *Das Herz des Casanova* (*Il cuore di Casanova*) di Erik Lund, usciti nelle sale tedesche l'anno seguente dopo il visto censura. Ben poco conosciamo invece del *Casanovas erste und letzte Liebe*, prodotto in Austria nel 1919 e diretto da Julius Szoreghi[16].

Un vero e proprio capolavoro arriva sugli schermi nel 1927: *Casanova* di

15. F. Borin, *Casanova*, L'Epos, Palermo 2007.

16. Cfr. quanto osserva P. Zanotto, *Veneto in film: il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Marsilio, Venezia 2002, p. 47.

Alexandre Volkoff, regista russo esiliato in Francia, con Ivan Mosjoukine nei panni del protagonista. Nella decadente Venezia del 1760, il massone e libertino Casanova è un appassionato cabalista perseguitato dal Consiglio dei Dieci, che lo accusa di "scelleratezze e magia". Durante un ballo in onore dell'amica Corticelli, Casanova fa la conoscenza del tenente russo Grégoire Orloff e della baronessa Stanhope, della quale subito si innamora. Dopo aver strappato dalle mani del duca di Bayreuth la bella Thérèse (venduta dalla madre all'età di 15 anni), fugge e incontra Dupont, il sarto parigino di Caterina II diretto in Russia e di cui la futura regina si è invaghita. Durante le feste per l'incoronazione di Caterina, Casanova si innamora di una giovane veneziana, la contessa Mari, a causa della quale viene arrestato. Riesce a evadere e a rivedere di nuovo Mari durante il carnevale di Venezia, dove, vestito da Arlecchino, fugge in gondola con l'amata vestita da Pierrette. Ancora un arresto, ancora una fuga: l'ultima, su una nave che lo conduce verso il nulla. Le recensioni dell'epoca esaltarono il film per la «bellezza essenzialmente visiva delle immagini», la potenza decorativa «rafforzata dalla plasticità delle masse nei movimenti coreografici dei ricevimenti di corte»[17] e soprattutto per «gli splendori di Venezia e del suo celebre Carnevale», per «quelli della corte imperiale russa sotto il regno di Pietro III e Caterina II», ricostruiti «sia con encomiabile larghezza di vedute sia con pregevole minuzia»:

> Da un lato l'eccentrica eleganza e il ritmo scatenato delle farandole, al chiarore delle fiaccole e sulle rive dei canali solcati dalle gondole che scivolano languide; dall'altro vi è l'opulenta sontuosità dei palazzi imperiali con gli sfarzosi balli di corte; questi affreschi raffinati e grandiosi costituiscono un vero spettacolo d'arte. Il XVIII secolo ritrova qui la sua atmosfera frivola e noncurante, prodigiosamente rievocata da uno dei maghi del cinema muto, senza che mai per un solo istante si percepisca la presenza dello studio con le sue scenografie di cartapesta[18].

Mosjoukine tornerà a interpretare lo stesso ruolo in *Les amours de Casanova* di René Barberis.

Poco o nulla si sa invece dell'unico film sul libertino prodotto e diretto in Italia durante il ventennio, *L'avventura di Giacomo Casanova* (1938) di Carlo Bassoli. Casanova è protagonista anche di *Arma bianca* diretto da Fernando

17. "Photo-ciné", aprile 1927; cit. in N. Noussinova, *Casanova*, in *Enciclopedia del Cinema*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, *ad vocem* (http://www.treccani.it/enciclopedia/casanova_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/).

18. "Cinémagazine", settembre 1927; cit. in Noussinova, *Casanova*, cit.

Maria Poggioli nel 1936, tratto però da una commedia di Alessandro De Stefani, *Casanova a Parma*. *Les Aventures de Casanova* di Jean Boyer, del 1947, è diviso in due parti (*Les Chevaliers de l'aventure* e *Les Mirage de l'enfer*) e si compone di romanzesche avventure galanti e duelli, mentre maggiori ambizioni presenta *Il cavaliere misterioso* diretto l'anno seguente da Riccardo Freda (con Vittorio Gassman nei panni del protagonista), dove la vicenda ruota attorno a un compromettente documento rubato da una società segreta che mira alla creazione di una lega di popoli slavi presieduta da Caterina II. *Le avventure di Giacomo Casanova* è invece il titolo del mediocre film d'avventura che nel 1954 Stefano Vanzina (in arte Steno) dedica al libertino veneziano. Siamo in Spagna: Casanova (Gabriele Ferzetti) si trova in carcere e rievoca il suo passato amoroso. Riesce a fuggire, promettendosi di cambiar vita, ma un nuovo incontro galante lo riporta sui vecchi passi[19].

Finalmente un'opera interessante arriva nel 1969: *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* di Luigi Comencini esplora, come indica il titolo, l'infelice infanzia del protagonista, la sua breve carriera ecclesiastica di abate a Venezia e l'amore per una contessina, prodromo di ben altra vocazione. È un film «brioso, di gusto, sempre in equilibrio tra ricostruzione storica di un'epoca, di un costume e l'analisi smaliziata» del personaggio (interpretato da Leonard Whiting), «studiato solo nei suoi anni giovanili, quelli in cui (sulla traccia dei primi cinque capitoli della sue *Memorie*) il bambino malaticcio e l'abatino ambizioso non si erano ancora fatti sopraffare dal libertino quasi leggendario»[20]. Ha osservato Cristina Bragaglia:

> Le vicende sono viste con gli occhi del bambino prima, dell'adolescente poi, in un'ottica che riflette per certi versi la struttura dei *Mémoires* e il rapporto fra narratore e oggetto del suo raccontare. Se uno dei pregi dell'opera di Casanova è la vivacità e la fedeltà con cui si descrivono le persone conosciute e le abitudini di vita del tempo, il film di Comencini viene da tutti apprezzato per la minuziosa cura con cui costruisce la cornice ambientale (la scenografia e i costumi sono di Piero Gherardi) e per l'esattezza con cui fa agire sulla scena anche i personaggi di secondo piano. La pittura veneziana del settecento – da Guardi a Longhi – serve da modello, ma è evidente anche un'influenza goldoniana laddove si insiste sul travestimento e la maschera[21].

19. Se ne legga la recensione di G. Marotta, *Il cavaliere di Seingalt battuto da Steno*, ora in Id., *Questo buffo cinema*, Bompiani, Milano 1957, pp. 121 ss.

20. G. L. Rondi, *Prima delle "Prime". Film italiani 1947-1997*, Bulzoni, Roma 1998, p. 354 (la recensione uscì in "Il Tempo" del 30 ottobre 1969).

21. C. Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 275-6.

Sul *Casanova* che Federico Fellini ha diretto nel 1976 varrà la pena soffermarsi in un paragrafo a parte. Oltre che nel ricordato *Mondo nuovo* di Ettore Scola, Casanova è protagonista di film più recenti e di scarso valore: *Le retour de Casanova* di Edouard Niermans (1992, con Alain Delon), *Goodbye Casanova* di Mario Borrelli (2000) e *Casanova* di Lasse Hallström (2005), una commedia leggera su un personaggio innamorato in fuga dall'Inquisizione che certo non coglie la complessità dei temi rappresentati.

Anche la televisione si è interessata all'autore dell'*Histoire*: nel 1987 con il *Casanova* di Simon Langton interpretato da Richard Chamberlain, nel 2002 con *Il giovane Casanova* di Giacomo Battiato interpretato da Stefano Accorsi, nel 2005 con *Casanova* di Sheree Folkson, dove Peter O'Toole interpreta il protagonista da anziano e David Tennat il protagonista da giovane.

Solo lontanamente ispirati alla figura di Casanova sono invece tre film: *Casanova farebbe così* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Le tre donne di Casanova* (1944) di Sam Wood e *Casanova '70* (1965) di Mario Monicelli.

4.3.2. UNA PROFEZIA SUL PASSATO: IL *CASANOVA* DI FELLINI

Federico Fellini mette in scena solo alcuni episodi ispirati all'*Histoire de ma vie*, con l'ambizione tuttavia di ripercorrere l'intera parabola esistenziale di Giacomo Casanova – dall'incarcerazione ai Piombi con l'accusa di pratica di magia nera alla vecchiaia del bibliotecario in un castello della Boemia – e l'intento caricaturale di demolire il personaggio storico e il suo mito[22]. Il protagonista è un personaggio passivo, patetico, sottoposto a umiliazioni; i suoi *Mémoires* parvero al regista un racconto senza «personaggi, né situazioni», senza «premesse né sviluppi né catarsi»[23]. Non possiamo certo aspettarci, da Fellini, fedeltà letterale al testo di partenza; eppure questo personalissimo *Casanova* è forse il più fedele allo spirito dell'imponente autobiografia settecentesca. Il protagonista si muove «in un ambiente che "onirizza" gli elementi tipici del Settecento (Venezia, il carnevale, i castelli, i viaggi, le seduzioni) attraverso il susseguirsi incalzante di vicende vissute nevroticamente»; in questo modo Fellini riproduce «l'apparenza e l'esteriorità del racconto casanoviano mettendo in rilievo la monotonia della lista delle avventure erotiche e galanti»; ma non solo: lo scarto caratteristico dell'*Histoire de ma vie* tra Casanova autore e Casanova personaggio è restituito cinematograficamente in quello tra il mito casanoviano

22. Cfr. F. Castigliano, *Il rituale amoroso nel Casanova di Fellini*, in "Babel", 24, 2011, p. 27.
23. *Ibid.*

e le vicende rappresentate, scelte con cura nell'evitare ogni presentazione positiva del protagonista; soprattutto, l'andamento più cumulativo che progressivo dell'autobiografia è reso da una struttura non lineare ma paratattica. I quadri giustapposti (una decina, il cui ordine potrebbe liberamente variare, dal momento che il film preferisce narrare per «allusioni e deviazioni»[24]) sono suddivisibili, se confrontati col testo di partenza, in due categorie:

1. sequenze che riproducono con sostanziale fedeltà i rispettivi episodi dell'*Histoire*, su cui tuttavia il regista interviene col suo sguardo deformante mosso da un intento evidentemente parodico: si vedano in particolare le avventure a Venezia, Parigi, Parma e Roma;
2. episodi che, pur partendo da ambientazioni suggerite dal testo, sono del tutto inventati. Sono quelli ambientati a Londra, Berna, Dresda, nel ducato di Württemberg e la sequenza finale: il protagonista, ormai anziano bibliotecario nel castello di Dux, si dedica alla composizione dei suoi libri, rivendicando il suo glorioso passato fra gli sberleffi di cortigiani e ufficiali teutonici. Ormai privo di fascino, obliato e solo, il vecchio libertino si congeda con un sogno in cui, nel fiore dell'età, balla con una bambola meccanica (la sola delle tante donne possedute che non riesce a dimenticare), trasformandosi egli stesso, sullo sfondo di una Venezia sempre più lontana e artificiale, in meccanico fantoccio: scena emblematica del fallimento esistenziale del seduttore[25].

Congedarsi da fantoccio, se non meglio da fantasma, è la soluzione inevitabile per un personaggio senza progetto e senza destino. Nei suoi confronti Fellini sembra provare una sorta di repulsione[26], e prima ancora di incominciare le riprese, in un'intervista rilasciata al "Corriere della Sera" il 24 settembre 1974, egli ebbe a dichiarare:

> Le *Memorie* [di Casanova], secondo me, sono una lettura che ti può ammazzare dalla noia, hai l'impressione di essere davanti all'elenco telefonico, quanti nomi, quante avventure, quanta gente, l'inventario pedante di una esistenza ostentata quasi per convincersi che è stata vissuta davvero. Ammucchia una catasta di fatti che danno il capogiro, la

24. Cfr. M. Regosa, *Immagini del piacere. Cinema e psicanalisi*, Alinea Editrice, Firenze 1999, p. 145.

25. Cfr. Castigliano, *Il rituale amoroso nel Casanova di Fellini*, cit., p. 33.

26. «In quanto ai volumi letti e commentati da Federico», ha ricordato lo sceneggiatore B. Zapponi (*Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 85-6 *passim*), «si vedeva subito la sua ostilità dai fregacci, le pagine strappate, i commenti acidi a matita blu: praticamente non salvava quasi nulla. [...] Fellini lo odiava: "è un cavallo. Come posso raccontare la vita di un cavallo?". Normalmente lo chiamava "lo stronzone". Effettivamente non esisteva personaggio più antitetico di Fellini che il famoso avventuriero veneziano».

nausea: la qualità non lo interessa. Ti trovi davanti a un enorme, immenso cimitero, tutto ciò che è stato si raccoglie qui, ma morto, manca il giudizio, l'emozione. In questo c'è una certa attualità. Casanova raggiunge tutte le cose sognate, le più prestigiose: [...] ti vuol far sentire che è stato qualcuno, che ha amato questa e quella, [...] è l'agghiacciante prova di una vita consumata per la facciata, per apparire, per sembrare. Casanova è veneziano, contemporaneo di Goldoni, il teatro ce l'ha dentro, recita. Questo fantasma ci riguarda per il suo modo di vivere, è un esistenzialismo di superficie, totale, forme diverse che si inseguono una dopo l'altra [...]. Non c'è racconto, ma una serie di visioni della realtà che si ricompone in tanti quadri senza un senso, perché il protagonista è incapace di darglielo [...]. Non faccio un film sul Settecento, mi interessa proporre questo archetipo mitologico italiano, così vitale, presente e condizionante per gran parte di noi[27].

È il vuoto narrativo a riguardarci, soprattutto: Fellini scorge nel mito amatorio del protagonista, nella sua maschera che «si infrange di fronte alla figura materna», nella sua «dipendenza morale da Madre Chiesa» che «si tramuta in meschina ribellione», il pretesto per indagare un temuto modello del carattere dell'italiano, «sempre pronto a porsi sulla scena» e «costantemente al di fuori dei mutamenti storici che davvero contano». Casanova è questo «italiano», è il «fascista», l'«eterno figlio adolescente incapace di relazionarsi con la femminilità, che resta congelato» nei tanti quadri privi di «senso»[28].

Del resto, prima ancora che letteraria e narrativa, la natura profonda della ricerca cinematografica felliniana è pittorica, «una sorta di pre-cinema all'interno del quale il criterio figurativo si dipana dal Seicento al Settecento, passando per l'Ottocento più consunto e le rivelazioni surrealiste dell'inconscio, fino a giungere, con qualche tocco *déco*, a quella severa purezza formale che in ogni epoca ha costituito un forte polo d'attrazione e che avrebbe in seguito dominato le forma del Razionalismo italiano»[29]. Ecco perché gli anacronismi figurativi sono sempre ben motivati dalle «concrete relazioni con la società contemporanea e nulla sembra stonare agli occhi e alla mente dello spettatore, che può riconoscere in ciò che vede lo spessore onirico, e dunque ancora più perturbante, di una favola profondamente morale»[30].

27. In F. Fellini, B. Zapponi, *Il Casanova*, a cura di L. Betti, Cappelli, Bologna 1977, pp. 21-2.

28. *Ibid.*

29. C. Tartagni, *Il Casanova di Federico Fellini: un fascista del Settecento*, in "Fare Film", 2 giugno 2014 (https://farefilm.it/visioni-e-recensioni/il-casanova-di-federico-fellini-un-fascista-del-settecento).

30. Cfr. P. M. De Santi, R. Monti, *Saggi e documenti sopra "Il Casanova" di Federico Fellini*, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università, Pisa 1978, p. 119.

In perfetta dissonanza con la critica del tempo, che non apprezzò l'operazione di Fellini, Tullio Kezich ne colse il valore sottolineandone appunto la natura "figurativa" e onirica, offrendoci un suggestivo confronto con il Barry Lyndon di Stanley Kubrick:

Il Casanova non è un romanzo cinematografico, non ha progressione logica né veri nessi di racconto. I raccordi fra i nove o dieci capitoli sono rapidi e precari, ricordano le didascalie nei "comics". Il gran circo di Federico Fellini appartiene all'avanguardia, come hanno ben capito i cineasti americani dell'*underground* fin dai tempi di *Otto e mezzo*. Nonostante i miliardi spesi con prodigalità, non ci troviamo dalle parti di quella che Flaubert chiamava «l'arte industriale»; siamo più vicini alla monoliticità, al "privatismo" e alla sfacciataggine di un Andy Warhol. Perciò il paragone, che l'attualità suggerisce fra *Barry Lyndon* e *Casanova* registra più difformità che convergenze. Kubrick prende sul serio il romanzo ottocentesco e l'ambientazione settecentesca, le connotazioni sociologiche e politiche della vicenda: ha l'aria di aver letto e annotato un'intera biblioteca, di avere un suo giudizio morale sull'epoca e sul personaggio. Fellini ha sfogliato l'*Histoire* casanoviana come l'elenco telefonico, non ha in apparenza da proporre che impressioni, risentimenti, sfottiture. Però... Anche qui c'è un però: se il '700 evocato da Kubrick ha le sue profonde motivazioni culturali, il '700 sognato di Fellini ha l'allarmante e misteriosa qualità di visione profetica. Forse Jung avrebbe detto che *Il Casanova* è una profezia sul passato[31].

31. T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987, p. 461 (riprende la recensione apparsa in "la Repubblica" dell'11 dicembre 1976).

5
L'Ottocento

5.1
Tra letteratura, cinema e storia: il Risorgimento

L'Ottocento è il secolo che più di ogni altro è stato oggetto di ricostruzioni, attualizzazioni, reinterpretazioni cinematografiche. La cinematografia italiana, si è giustamente osservato, nasce sotto il segno del Risorgimento. Il primo film prodotto industrialmente in Italia, del lontano 1905, è *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, «sorta di manifesto ideologico e politico»[1]. Da questa data, nell'arco di appena un ventennio, vengono realizzati oltre sessanta film a tema risorgimentale. E c'è chi ha proposto una sorta di "topografia tematica" per orientarsi all'interno delle tante produzioni. Così Giovanni Lasi ha individuato quattro distinte tipologie:

1. le ricostruzioni storiche eredi dirette della *Presa di Roma*, tra le quali spiccano *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi* (Helios Film, 1911), *I martiri di Belfiore* (Augusta Film, 1915), *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* (di Silvio Laurenti Rosa, Paradisi Film, 1923);
2. i film biografici: ne sono protagonisti gli eroi e i martiri della «stagione eroica», da *Garibaldi* (Cines, 1907) a *Goffredo Mameli* (Cines, 1911), da *Il conte Confalonieri – Martire dell'indipendenza italiana* (Aquila Films, 1909) a *Ciceruacchio* (di Emilio Ghione, Tiber, 1915);
3. i film pedagogici edificanti, che rispondono al preciso intento di diffondere i valori civili e morali del Risorgimento alle nuove generazioni: da *Il piccolo garibaldino* (Cines, 1909), che riprende gli stilemi della letteratura risorgimentale per ragazzi, a *L'eroico pastorello* (Cines, 1919), ambientato durante la spedizione garibaldina in Sicilia; da *Il racconto del nonno* (di Giuseppe De Liguoro, Milano Films, 1919), sui garibaldini nel Tirolo, a *Stirpe d'eroi* (Cines, 1911), su

1. G. Lasi, *Il Risorgimento nel cinema all'epoca del muto*, in G. Lasi, G. Sangiorgi (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano*, presentazione di M. Canosa, EDIT, Faenza 2011, p. 17.

due adolescenti morti nella difesa della Repubblica romana del '49. Un ruolo di primo piano, lo vedremo, avrà *Cuore* di Edmondo De Amicis, approdato al grande schermo decine di volte;

4. i drammi storici, dove i personaggi impegnati nelle lotte risorgimentali sono di pura invenzione. Si ricordino: *Nozze d'oro* di Luigi Maggi (Ambrosio, 1911), per il cinquantesimo anniversario dell'Unità; *I Mille* di Alberto Degli Abbati (Ambrosio, 1912), storia dell'amore tra una pastorella e il figlio di un ricco patriota, pretesto per un dettagliato resoconto dell'avanzata di Garibaldi a Palermo; *O Roma o morte* di Aldo Molinari (Vera Film, 1913), sulle battaglie che precedettero il 20 settembre 1870, da Villa Glori a Porta Pia.

All'interno della quattro tipologie risulta centrale il tema della cospirazione, ed è cospicua la filmografia su sette segrete e Carboneria. Ha osservato Lasi:

L'argomento specifico risulta particolarmente attraente per le case cinematografiche che hanno la possibilità di far leva sul sentimento patriottico degli spettatori, ma allo stesso tempo riescono ad introdurre nelle trame quegli elementi di mistero, di *suspense* e di azione che sono notoriamente graditi al pubblico delle sale[2].

Si ricordino *I carbonari* (Ambrosio, 1908), sulle cospirazioni in Lombardia nel 1820; *Il pianoforte silenzioso* di Luigi Maggi (Ambrosio, 1910), su un complotto antiaustriaco del 1843; *Più che la morte* (Cines, 1912), «oscuro dramma a tinte forti» che «mostra l'orrendo supplizio di un carbonaro traditore», e *Il notturno di Chopin* (Ambrosio, 1913), «rocambolesca avventura di fughe e tradimenti con protagonista il carbonaro conte Della Torre»[3].

È noto che il regime fascista ha utilizzato il Risorgimento per la sua legittimazione, e il cinema risorgimentale si è prestato facilmente a questo scopo: «sugli schermi del Ventennio», ha osservato Michele Canosa, «la tendenza metaforizzante o allegorica» nella rappresentazione del periodo risorgimentale si è semplificata in *figura*, ovvero, come ha spiegato Erich Auerbach in un suo saggio fondamentale, nella rappresentazione di un personaggio o di un evento come «profezia reale» di un altro personaggio o fatto storico altrettanto concreto, in modo tale che il primo «diventa *interpretazione* del secondo, mentre il secondo diventa *adempimento* del primo»[4]. Così nel *Grido dell'aquila* (1923)

2. Ivi, p. 30.

3. *Ibid.*

4. M. Canosa, *Presentazione*, in Lasi, Sangiorgi (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano*, cit., pp. 11-2. Il saggio *Figura*, pubblicato da Auerbach nel 1938 in "Archivium Romanicum", XXII, è stato raccolto in *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1999[14], pp. 176-226. L'interpretazione "figurale" dei testi appartenenti al "canone risorgimentale" è

di Mario Volpe, Garibaldi è figura di Mussolini e l'impresa dei Mille figura della marcia su Roma, mentre *I martiri d'Italia* (1927) di Domenico Gaido riflette il linguaggio della propaganda fascista. Su soggetto dello stesso Mussolini e diretto da Giovacchino Forzano è invece *Villafranca*, del 1934. Più complessa è la questione di *1860* di Alessandro Blasetti, dello stesso 1934, su sceneggiatura di Emilio Cecchi e Guido Mazzucchi, che da un lato segue un modello storiografico di chiaro stampo finalistico, ma dell'altro, pur rientrando pienamente nella cultura di regime e nel suo tentativo di interpretarsi come punto d'arrivo del Risorgimento, offre una visione populista nella rappresentazione delle masse contadine, già in rivolta prima dell'arrivo di Garibaldi, còlte con uno sguardo che, secondo alcuni critici, anticipa il neorealismo[5]. Dal 1942 al 1949, come pure dal 1954 al 1960, non vengono realizzati film a tema risorgimentale. Si segnalano *Camicie rosse* di Goffredo Alessandrini (1952), con Anna Magnani nel ruolo di Anita Garibaldi, e, dello stesso anno, *Il brigante di Tacca del Lupo* di Pietro Germi dal racconto di Riccardo Bacchelli, vicenda epico-avventurosa con precisi riferimenti al cinema di John Ford[6]. *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice, del 1954, è un film a episodi tratti da scrittori (Gozzano, D'Annunzio, Marino Moretti tra gli altri), di cui solo il primo, tratto da Gozzano, è di argomento risorgimentale: *Garibaldina*, una storia sentimentale sullo sfondo della battaglia di Monterotondo del 1867. Nel 1961, centenario dell'Unità, Roberto Rossellini realizza *Viva l'Italia!*, che torna a narrare, con un'ottima ricostruzione storica, l'impresa dei Mille. Le critiche dell'epoca non furono sempre favorevoli al film (di taglio neorealistico e caratterizzato da un rigore storico lontano dalla retorica risorgimentale); e del resto, dal secondo dopoguerra, le interpretazioni cinematografiche del Risorgimento sembrano riflettere le tensioni, spesso di natura politica e sociale, di storiografia e critica letteraria, che nell'analizzare il contraddittorio processo di *nation building* hanno spesso privilegiato la linea del ripensamento revisionista. Così *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, pur prendendo spunto da fatti reali, sembra ispirarsi, più che all'evento storico, alla novella *Libertà* di Giovanni Verga, mentre le repressioni ottocentesche rimandano a quelle studentesche del Sessantotto. Attualizzazioni nel solco "sessan-

stata sottolineata da Alberto M. Banti in *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000.

5. Cfr. G. Gori, *Alessandro Blasetti*, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 34-47.

6. Cfr. G. Aristarco, *Il brigante di Tacca di Lupo*, in "Cinema Nuovo", 1, 15 dicembre 1952, p. 26; e G. Sangiorgi, *Film a soggetto risorgimentale nel cinema sonoro*, in Lasi, Sangiorgi (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano*, cit., p. 91.

tottesco" sono anche *Allonsanfàn* (1974) dei fratelli Taviani, ambientato negli anni della Restaurazione, e *Quanto è bello lu murire acciso* (1975) di Ennio Lorenzini, che legge la sfortunata impresa di Carlo Pisacane con gli occhi puntati sulla Bolivia di Che Guevara. Per un ritorno a un'interpretazione tradizionale, eroica e anticlericale del Risorgimento, sebbene ricondotto agli schemi della commedia, occorre aspettare le "cronache romane" di Luigi Magni, alfiere del cinema storico-romanesco e propugnatore di una visione democratica e popolare, mazziniana e garibaldina della stagione risorgimentale: *Nell'anno del Signore* (1969) racconta la vicenda dell'arresto e dell'esecuzione di due carbonari, Leonida Montanari e Angelo Targhini, avvenuta il 23 novembre 1825 nella Roma reazionaria e intransigente di Leone XII e del cardinal Rivarola; è il primo film di una trilogia proseguita con *In nome del Papa Re* (1977), liberamente ispirato a *I segreti del processo Monti e Tognetti* di Gaetano Sanvittore (1869), e chiusa con *In nome del popolo sovrano* (1990), ambientato invece durante la Repubblica romana del 1849.

Uno sguardo panoramico sul cinema risorgimentale italiano lascia chiedersi, con Canosa, come mai, «nell'immaginario cinematografico, il Risorgimento italiano non è stato il nostro western. Di certo è stata un'occasione mancata»[7]. Lo confermano due film recenti: *I Viceré* di Roberto Faenza (2007), tratto dal romanzo omonimo di Federico De Roberto del 1894, è la messa in scena, «ferma a una illustrazione piatta e cartolinesca», di una storia di invidie familiari, mentre il Risorgimento e la storia si riducono a «inquadrare gli attori all'interno di una bella scenografia». Insomma, ha concluso Paolo Mereghetti, «tante cartoline animate, come ci hanno tristemente abituato i troppi sceneggiati televisivi che trattano la Storia come fosse un album di figurine»[8]. *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone, tratto liberamente da un romanzo di Anna Banti, ci riporta di nuovo all'andamento classico degli sceneggiati televisivi. Diviso in quattro capitoli, racconta le vicende di tre ragazzi del Cilento che nel 1828 aderiscono alla Giovine Italia di Giuseppe Mazzini. Attraverso le loro vite vengono ripercorsi alcuni episodi della storia risorgimentale. Il tema di fondo è la riscoperta dei lati oscuri del Risorgimento italiano, già esplorati del resto dai Taviani e da Vancini nei film sopra ricordati; a far riflettere è che questa nuova rivisitazione ascrivibile all'ideologia del revisionismo avvenga proprio in occasione del centocinquantesimo anniversario dell'Unità, vissuto del resto tra celebrazioni

7. Canosa, *Presentazione*, cit., p. 12. Allo stesso volume rimandiamo per una filmografia completa sul cinema risorgimentale.

8. P. Mereghetti, *Dopo tante polemiche Faensa delude. Manca la sottigliezza di De Roberto*, in "Corriere della Sera", 9 novembre 2007.

ufficiali spesso di vuota retorica e il riaccendersi dei consueti scontri ideologici e politici (per cui una larga parte del paese vede nei moti nazionali l'origine dei disagi del Nord, mentre il Sud attribuisce a Garibaldi la causa dei suoi tanti problemi irrisolti): dimostrazione ulteriore che l'Italia non è mai riuscita a fare i conti col proprio passato, né a scorgere in esso alcun cemento di unità e pacificazione.

5.2 Ottocento primo

5.2.1. DA FOSCOLO A MANZONI

Nel cinema delle origini la rievocazione dell'epopea risorgimentale «funziona da tramite per riassestare, sul piano della memoria storica, l'eroismo militare tutto maschile» di coloro che presero parte alle cospirazioni napoleoniche prima, degli anni Venti e Trenta e delle Guerre d'indipendenza poi. Lo stesso discorso vale pienamente per l'adattamento di opere letterarie scritte e ambientate in quel periodo: è la letteratura, anzi, a fornire al cinema le strutture melodrammatiche amate dal pubblico[9]. È quanto accade al *Silvio Pellico* della Alba Film (1915) liberamente tratto dalle *Mie prigioni*. In questo contesto, particolare fortuna ha il primo romanzo uscito nell'Italia del XIX secolo: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, pubblicato da Ugo Foscolo nel 1802. Romanzo epistolare e dell'Io lirico, ha per protagonista il giovane Jacopo, *alter ego* dell'autore, che, deluso dal trattato di Campoformio con cui Napoleone ha ceduto Venezia all'Austria e perseguitato dagli Austriaci per le sue idee patriottiche, si rifugia sui Colli Euganei, dove si innamora di Teresa. La fanciulla, che ricambia i sentimenti di Jacopo, è tuttavia destinata dal padre, tormentato da problemi economici, a sposare Odoardo, un ricco possidente. Le lettere che Jacopo scrive all'amico Lorenzo Alderani e a Teresa danno voce ai più puri ideali che furono del Foscolo, alle speranze e delusioni per l'infelice amore (Teresa, sintesi delle speranze che rendono la vita degna di essere comunque vissuta, è descritta come donna-angelo di stilnovistica memoria, con la sua bellezza fisica e spirituale che ne fa un simulacro della perfetta armonia), alle accese passioni di un giovane per la politica, l'arte e la letteratura: vi leggiamo di una visita di Jacopo alla casa di

9. Cfr. E. Biasin, *Uniti dallo schermo. Il Risorgimento nel cinema italiano*, in "Quaderni dell'Accademia Udinese di Scienze, Lettere e Arti", 17, numero unico 2009-11, pp. 69-80 (in particolare pp. 71-2).

Francesco Petrarca ad Arquà, o del suo incontro a Milano coll'ormai vecchio Giuseppe Parini, o ancora riflessioni sulla negatività della storia e della stessa natura. Appresa in viaggio la notizia del matrimonio tra Teresa e Odoardo, Jacopo, dopo un ultimo saluto all'amata, si suicida con un pugnale. Ridurre la vicenda a melodramma non è stato difficile per Giuseppe Sterni, che nel suo film del 1918 (*Jacopo Ortis* è il titolo) accentua la trama amorosa (il protagonista e Teresa passano assieme alcuni mesi felici prima della partenza di Jacopo, minacciato dagli Austriaci) e aggiunge un episodio del tutto estraneo al romanzo: il breve matrimonio dello stesso Jacopo a Milano. Più fedele alla lettera del testo foscoliano è il meno noto *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* diretto da Lucio d'Ambra nel 1921[10].

Da questo momento, la voce di Ugo Foscolo tace per oltre mezzo secolo, né il cinema si occuperà più di lui: un nuovo adattamento delle *Ultime lettere* (1973) sarà realizzato per la televisione, prodotto dalla RAI e diretto da Peter del Monte, con Stefano Oppedisano nel ruolo di Jacopo Ortis e Sergio Tofano in quello del vecchio Parini. L'ambientazione e la ricostruzione storica sono indubbiamente suggestive, anche se il regista è attento piuttosto a cogliere l'intimismo introspettivo del romanzo. Infine, l'*Ugo Foscolo* (1983) di Massimo Scaglione è senza dubbio un «volenteroso programma culturale», ma il protagonista è «troppo leggero per simulare la fosca fiamma del poeta dei *Sepolcri*»[11].

Più fortunata, certo solo per qualità cinematografica, è la biografia di Giacomo Leopardi. *Il giovane favoloso* (2014) di Mario Martone, con Elio Germano nel ruolo del Recanatese, è «un film erudito sulla sensibilità postmoderna che ha collocato Leopardi fuori del suo tempo, origine della sua immortalità e causa della sua umana dannazione»[12]. Giacomo, bambino di straordinaria intelligenza, cresce nella casa di Recanati assieme ai fratelli Carlo e Paolina: il film si apre con la visione dei tre bimbi che giocano nel giardino di casa, dietro una

10. Cfr. G. Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, UTET, Torino 1998, p. 66. Del primo film si parlava già nel 1917 (cfr. "Film", 30, 35, 38), ma arrivò nelle sale solo due anni dopo. Ebbe scarsa circolazione e si parlò di «soggetto storico discretamente presentato secondo i tempi in cui venne tratto» (così C. Chisté in una recensione apparsa in "La Rivista cinematografica" del 27 luglio 1922, cit. in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, Nuova ERI, Torino 1991, p. 112). L'adattamento del 1921 privilegiava il tema amoroso e riduceva gli elementi patriottici alle conversazioni fra Jacopo e Teresa. La recensione di Topim ("La Rivista cinematografica", 15 settembre 1927) definiva il film «poco riuscito» (cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1921-1922*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1981, p. 338).

11. G. Carbone, L. Pasqua, *Dizionario della TV*, Sugarco, Milano 1992, *ad vocem*.

12. P. Casella, *Il giovane favoloso*, http://www.mymovies.it/film/2014/ilgiovanefavoloso/.

siepe. Giacomo si immerge nei libri della ricca biblioteca di Monaldo, padre autoritario e severo. Ha osservato Paolo Casella:

Martone comincia a raccontare il "suo" Leopardi proprio dalla giovinezza a Recanati, seguendo Giacomo nella ricerca costantemente osteggiata da Monaldo e da una madre bigotta e anaffettiva delineata in poche pennellate, lasciandoci intuire che sia stata altrettanto, e forse più, castrante del padre: sarà lei, più avanti, a prestare il volto a quella Natura ostile cui il poeta si rivolgerà per tutta la vita con profondo rancore e con la disperazione del figlio eternamente abbandonato[13].

Dopo anni di «studio matto e disperatissimo», il giovane, sempre più insofferente verso il retrivo «natio borgo selvaggio», decide di abbandonare l'ambiente familiare, nel desiderio di condividere coi suoi amici letterati (Pietro Giordani su tutti) la sua immensa cultura. A 24 anni lascia Recanati, ma la sua salute già cagionevole continua a peggiorare. Nella Firenze di Gian Pietro Vieusseux e Gino Capponi stringe amicizia col nobile napoletano Antonio Ranieri e frequenta i salotti letterari; incontra la giovane aristocratica Fanny Targioni Tozzetti e se ne innamora, non ricambiato. Intanto, le sue opere in poesia e in prosa sono accolte con freddezza o fastidio: gli intellettuali dell'epoca non sono pronti a cogliere la forza visionaria dei suoi versi, sostanziati da una filosofia in cui, anzi, scorgono la pericolosità politica e ideologica di un pensiero che mette radicalmente in discussione le «magnifiche sorti e progressive» del secolo XIX. Con Ranieri e la sorella di questi Paolina, che vegliano sulla sua salute e sull'attività letteraria, Leopardi si sposta prima a Roma, poi a Napoli, dove i tre alloggiano in una villa di campagna alle pendici del «formidabil monte / sterminator Vesevo». Ormai vicino alla morte, dopo aver assistito a un'eruzione del vulcano, il giovane favoloso incomincia a comporre *La ginestra*, testamento filosofico ed esistenziale. Martone coglie con abilità un lato importante del carattere di Leopardi: l'ironia, così tagliente nelle *Operette morali* (che il regista ha già messo in scena per il teatro Gobetti di Torino), strumento per cogliere la grande modernità del poeta. Così il personaggio «esce dai sussidiarii ed entra nella contemporaneità»:

Martone fa parlare i suoi protagonisti in un italiano oggi obsoleto ma filologicamente rigoroso, e fa recitare in toto a Leopardi le sue poesie più memorabili, strappandole alle pareti scolastiche e ai polverosi programmi liceali. [...] recupera anche la dimensione affettiva di Leopardi, raccontandolo con immensa tenerezza, e senza mai indul-

13. *Ibid.*

gere nella pietà per i tormenti fisici del poeta, che orgogliosamente rivendica la propria autonomia di pensiero intimando: «Non attribuite al mio stato quello che si deve al mio intelletto». E ne sottolinea la valenza politica, facendo dire al poeta: «Il mio cervello non concepisce masse felici fatte di individui felici». Infine identifica nel poeta un precursore del Novecento nel collocare il dubbio al centro della conoscenza: «Chi dubita sa, e sa più che si possa». [...] Martone costruisce una grammatica filmica fatta di scansioni teatrali, citazioni letterarie e immagini evocative al limite del delirio, come sanno esserlo le parole della poesia leopardiana. All'interno di una costruzione classica si permette intuizioni d'autore, come l'urlo silenzioso di Giacomo davanti alle intimidazioni del padre e dello zio, o le visioni del poeta nella parte finale della vita[14].

Non era certo facile biografare un personaggio la cui esistenza è scandita più dalle tappe di un «pensiero poetante»[15] che dagli eventi esteriori. Il regista vince la sfida (innanzitutto quella di «raccontare la storia di un'anima attraverso un corpo», di «rappresentare la poesia come necessità concreta e insostituibile» e infine di «trasformare l'autore degli studi liceali e delle ossessioni scolastiche in un divo carismatico e ribelle»[16]) affidandosi a blocchi narrativi in cui l'evocazione della poesia è legata a un'immagine materica e onirica, oltre che alla recitazione, e il pensiero, sebbene scandito da una parola spesso sin troppo didascalica, è a sua volta visualizzato nei movimenti di una macchina da presa disposta a seguire sino in fondo la parabola di un'anima «che tanto più si libera e giganteggia, quanto più il corpo si rattrappisce fino a diventare minuscolo»[17].

Al cantore della plebe pontificia Giuseppe Gioachino Belli è toccato solo il ruolo di comparsa nel ricordato film di Luigi Magni *In nome del popolo sovrano*: siamo a Roma, nel 1849, e la città, in mano ai rivoluzionari che hanno istituito la Repubblica, è posta sotto assedio dall'esercito francese giunto in soccorso di papa Pio IX. Giuseppe Garibaldi e i suoi soldati sfilano per le strade cittadine per passare, al tramonto, sotto le finestre della casa del poeta. All'interno, Belli (che ha il volto di Roberto Herlitzka) cammina nervosamente per la stanza (alle spalle una ricca biblioteca) in sottoveste e copricapo di lana; a scuoterlo è

14. *Ibid.*

15. Per l'espressione cfr. A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2003.

16. F. Caprara, *Leopardi pop*, in "La Stampa", 2 settembre 2014.

17. C. Maltese, *Il sogno di filmare la poesia*, in "la Repubblica", 2 settembre 2014. Per la sceneggiatura del film cfr. M. Martone, I. Di Majo, *Il giovane favoloso. La vita di Giacomo Leopardi*, Mondadori, Milano 2014.

il figlio Ciro, che lo invita ad affacciarsi: «Venite a vedere padre, passa Garibaldi. Venite, è Garibaldi... venite, un'occasione così quando vi ricapita più». Ma Giuseppe Gioachino scuote la testa con amaro scetticismo, si volta verso una parete dove un orologio a pendolo marca rumorosamente i secondi. Lo contempla, per poi declamare con voce ferma:

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi
pe ffermavve le sfere immezzo all'ora;
e gnisuno pò ddì: ddomani ancora
sentirò bbatte er Mezzoggiorno d'oggi.

Si tratta della prima terzina del sonetto *La golaccia*, cui il poeta, in una lettera all'amica Cencia di Morrovalle del 1851, aggiunge un verso, «sì da farne, testualmente parlando, cosa affatto nuova non in virtù delle undici sillabe inserite, ma perché riutilizzando lì la parola-rima corrente al v. 13» («ne l'intraprenne un viaggio de quarc'*ora*»), «conferisce ai quattro versi uno statuto di autonomo componimento. Non più citazione frammentaria dell'antico sonetto, dunque, bensì compiuta quartina a rime incrociate»[18]. Con questo testamento, congedo ultimo dalla musa romanesca, Belli è immortalato da Magni in un cammeo che restituisce l'immagine di un poeta che ha voltato ormai le spalle ai più compromettenti versi dialettali, per rifugiarsi, spaventato e codino, nelle spoglie mura domestiche, quanto mai lontano dalle nuove idealità imposte dalla storia (poco dopo, alla notizia che i francesi sono entrati a Roma, Belli/Herlitzka improvvisa una buffa danza, intonando allegramente un *Dies irae*). Sebbene questo ruolo di comparsa non renda giustizia alla grandezza del poeta, va detto che l'eredità di Belli nel cinema italiano è ben maggiore: restando ai film di Magni, i sonetti romaneschi belliani sono una miniera cui attingere per la creazione di situazioni e personaggi, un modello indiscutibile per tratteggiare i volti e il carattere di una plebe «abbandonata e, più, senza miglioramento» (così il poeta nell'*Introduzione* ai *Sonetti*), per suggerire l'atmosfera unica di una città «di sempre solenne ricordanza». Ma forse il più belliano dei film ambientati nella Roma ottocentesca resta *Il marchese del Grillo* (1981) di Mario Monicelli: il sonetto *Li soprani der monno vecchio* (che Belli scrisse nel gennaio del 1831) sembra anzi rappresentare uno dei temi portanti del film. Rileggiamolo:

18. Così P. Gibellini, *«La vita dell'omo» e il quaresimale del Belli*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983; poi in appendice a P. Gibellini (a cura di), *La Bibbia del Belli*, Adelphi, Milano 1995[4], p. 197.

C'era una vorta un Re cche ddar palazzo
mannò ffora a li popoli st'editto:
«Io sò io, e vvoi nun zete un cazzo,
sori vassalli bbuggiaroni, e zzitto.

Io fo ddritto lo storto e storto er dritto:
pòzzo vénneve a ttutti a un tant'er mazzo:
Io, si vve fo impiccà nun ve strapazzo,
ché la vita e la robba Io ve l'affitto.

Chi abbita a sto monno senza er titolo
o dde Papa, o dde Re, o dd'Imperatore,
quello nun pò avé mmai vosce in capitolo».

Co st'editto annò er Boja pe ccuriero,
interroganno tutti in zur tenore;
e arisposeno tutti: «È vvero, è vvero».

Sono parole che ben si attagliano al protagonista del film, interpretato da Alberto Sordi, ricco, pigro e ozioso marchese che passa le sue giornate a organizzare con cura scherzi e sberleffi («quanno se scherza bisogna esse seri» è il suo motto). Una sera, in un'osteria di Trastevere dove si è mescolato con un gruppo di popolani per una partita a carte, scoppia una rissa, sedata dal bargello che fa arrestare l'intera compagnia. Salvo poi dover rilasciare, su ordine del superiore, Onofrio del Grillo («Io non posso essere arrestato che per ordine espresso del Cardinal Vicario», lo ha già avvisato il nobile marchese), che rivolto ai poveri plebei in manette esclama: «Mi dispiace, ma io sò io, e voi non siete un cazzo». Lo spirito del sonetto (per cui il colto poeta si è ispirato a Montesquieu, *Esprit des lois* II 5) aleggia spesso nel film, fino a trovare un'altra sorta di traslitterazione nel discorso finale di Don Bastiano, prete scomunicato datosi al brigantaggio, che, prima di salire sul patibolo (e il ricordo corre anche al sonetto *La ggiustizzia de Gammardella*), si rivolge alla folla:

In primis io perdono a Napoleone, che si crede di essere il padrone della Terra. *In secundis* io perdono il Papa, che si crede di essere il padrone del Cielo. *In tertiis*, io perdono il boia, che si crede di essere il padrone della morte. Infine io perdono voi, figli miei, che non siete padroni di un cazzo![19]

19. Citazioni di sonetti di Belli sono presenti in vari film. Ne ricordiamo solo alcuni: *Uno contro l'altro praticamente amici* (1981) di Bruno Corbucci (il nonno di un ladruncolo di Traste-

Fu proprio il Belli a definire *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni «il primo libro del mondo», e al romanzo manzoniano il cinema ha guardato spesso, nonostante i risultati non restituiscano mai degnamente la complessità dell'originale. Prima di analizzare i vari *Promessi sposi* adattati per il piccolo e grande schermo, osserviamo che anche altri capolavori del Manzoni sono diventati film: opere discrete, ma che nulla aggiungono, se non la volontà di compiacere un pubblico popolare e l'attenzione talvolta premurosa per le ricostruzioni d'ambiente, alla pagina dell'autore. La prima tragedia del Manzoni ha suggerito a Ugo Gregoretti un film per la televisione (*Carmagnola*, 1983) in cui un professore mette in scena a scuola *Il conte di Carmagnola* affidando le parti principali agli studenti; al piccolo schermo è approdato anche l'*Adelchi*, diretto da Orazio Costa nel 1974. Nel 1973, centenario della morte di Manzoni, era stata la volta della *Colonna infame* (dallo scritto omonimo pubblicato nel 1840 in appendice ai *Promessi sposi*), diretto da Nelo Risi con la collaborazione di Vasco Pratolini. Fedele al testo di partenza (sebbene siano tralasciate le considerazioni di ordine religioso), il film ha lo scopo dichiarato di proporre al pubblico più vasto «la verità di questa vecchia cronaca» sempre attuale[20], dando alla storia raccontata «il senso più ampio di un terrore che non ha mai fine»[21]. Interessante è anche il destino di alcuni personaggi del grande romanzo, diventati protagonisti di diversi film. Così nel 1909 Mario Caserini dirige, per la Cines, *L'Innominato*, dove in poco più di 250 metri di pellicola assistiamo al rapimento di Lucia Mondella dal convento di Monza, alla sua prigionia nell'aspro e isolato castello dell'Innominato, e infine alla conversione di questi accolta dal cardinale Borromeo. Nel 1941, col film di Ferruccio Cerio *Il cavaliere senza nome*, apprendiamo invece come l'avventuriero Bernardino Visconti si trasformi nello scellerato personaggio senza nome del romanzo manzoniano. Film d'avventura sulla giovinezza di uno dei più complessi e affascinanti personaggi della letteratura di ogni tempo, *Il cavaliere senza nome* sfrutta il successo dei *Promessi sposi* di Mario Camerini, appena apparsi sul grande schermo. *L'Anonyme* era anche il titolo di un progetto del 1954, mai giunto in porto, di

vere recita la prima quartina del sonetto *Er caffettiere fisolofo*); *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi (il protagonista, professore di letteratura in un carcere minorile, recita *Er padre de li Santi*); *Gente de Roma* (2003) di Ettore Scola (il caratterista Fiorenzo Fiorentini recita in autobus *Er padre de li Santi*).

20. N. Risi, *La tortura come malattia del mondo*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La colonna infame*, introduzione di L. Sciascia, Cappelli, Bologna 1973, pp. 148-9.

21. C. Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 282.

Marc Allégret, che aveva pensato a Gino Cervi per il ruolo del protagonista. «Orrendo pasticciaccio di cappa e spada» è invece *La notte dell'innominato* (1963) di Luigi De Marchi, dove il personaggio manzoniano, sul punto della conversione dopo l'incontro con Lucia Mondella, ricorda le nefandezze della sua vita passata[22]. Complessa è anche la vita cinematografica di Maria Virginia de Leyva: del film diretto nel 1947 da Raffaello Pacini sappiamo ben poco; *La monaca di Monza* di Carmine Gallone del 1962 è invece piuttosto noto: il regista realizza un *mélo* sfarzoso e accademico, per cui si avvale di diverse suggestioni letterarie: non solo Manzoni, dunque, ma anche e soprattutto Giovanni Rosini, autore del romanzo storico *La monaca di Monza: storia del secolo XVII* (1826), e il fortunato saggio di Mario Mazzucchelli sulla vera storia di Gertrude[23]. In effetti, più che a Manzoni, è alle tinte fosche di Rosini che guardano più direttamente registi e sceneggiatori: così Eriprando Visconti nel suo *La monaca di Monza: una storia lombarda* del 1969; così ancora Luciano Odorisio, che con la sua *Monaca di Monza* del 1987 realizza una sorta di thriller amoroso, soffermandosi sui convegni erotici nella cella di suor Virginia e sui delitti che ne conseguono, fino alle degenerazioni erotiche o gotiche di tanto cinema di serie B[24]. Una denuncia della condizione della donna nel passato, con gli occhi puntati sulla situazione presente, è invece lo sceneggiato *Virginia, la monaca di Monza* di Alberto Sironi, prodotto dalla RAI nel 2004, che integra il racconto manzoniano con gli atti del processo canonico intentato dall'arcivescovo Borromeo.

5.2.2. *I PROMESSI SPOSI*

Del primo film tratto dal capolavoro di Alessandro Manzoni, prodotto da Luca Comerio e messo in scena dallo scrittore per l'infanzia Mario Morais nel 1908, resta soltanto il giudizio di un recensore anonimo, che parlò di «illogico svolgimento del soggetto», di «meschina» e «miserevole» *mise en scène*, di «caricatura del romanzo»[25]. Con una pellicola di soli 220 metri era impossi-

22. *La notte dell'innominato*, in *Il Morandini. Dizionario dei film e delle serie televisive*, Zanichelli, Bologna 2015, *ad vocem*.

23. M. Mazzucchelli, *La monaca di Monza: suor Virginia Maria De Leyva*, Dall'Oglio, Milano 1961.

24. Penso soprattutto a *La vera storia della monaca di Monza*, diretto nel 1980 da Stefan Oblowsky, *alias* Bruno Mattei.

25. La recensione, firmata Il rondone, uscì in "La Vita cinematografica", II, 12, del 30 luglio 1911, ed è riportata in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911*, vol. III, parte II, Nuova ERI, Torino 1996, p. 91.

bile, del resto, tradurre in immagini anche solo la più esile trama. Ma i giudizi non furono migliori per *I promessi sposi* diretti nel 1911 da Ugo Falena per la Film d'Arte Italiana, che i recensori liquidarono come film «ridicolo», «grottesco», «una inadeguata caricatura»[26]. Due anni dopo escono in contemporanea due nuovi adattamenti: per i suoi *Promessi sposi* (Pasquali Film) Ubaldo Maria Del Colle lavora su una sceneggiatura che riduce drasticamente il complesso intreccio del romanzo e conserva il nucleo dell'amore tra Renzo e Lucia, le cui nozze si celebrano alla fine nello stesso castello di don Rodrigo. Scompaiono la monaca di Monza, l'Innominato e fra' Cristoforo. «Il romanzo», ha osservato Cristina Bragaglia, «rimane sullo sfondo: a esso rimandano i nomi dei protagonisti, le ambientazioni e lo svolgimento delle vicende. Ma sparisce ogni implicazione psicologica e culturale, spariscono le digressioni storico-politiche e il commento del narratore»[27]. Le recensioni furono unanimemente positive, e "La Vita cinematografica" parlò di *Un trionfo dell'arte cinematografica consacrato solennemente a Roma. L'inno della stampa alla Casa Pasquali e C. per il capolavoro dei «Promessi sposi»*[28]. La stessa rivista, in un precedente articolo, aveva lodato, oltre al regista «principe dei *metteurs-en-scène*», il collaboratore Ernesto Maria Pasquali: i due avevano saputo «accoppiare ad una febbrile smania di operosità una visione esatta del quadro cinematografico», avevano dato «una rapida e felice comunicativa agli interpreti» e soprattutto, «fatto miracoloso», avevano saputo guidare «le masse nelle impressionanti scene della peste a Milano, del saccheggio dei Lanzichenecchi, ed

26. Cfr. R. Chiti, *"I promessi sposi" nel cinema e nella TV*, in "Immagine. Note di Storia del Cinema", n.s., 37, inverno 1996-97, p. 7. Il racconto cinematografico, nel cinema delle origini, aveva del resto i suoi punti di forza nelle didascalie e in una sorta di "iconografia fissa" parzialmente mutuata dalle illustrazioni popolari ottocentesche. Le cosiddette "carte povere" (figurine, calendari, scatole di fiammiferi) avevano già sfruttato il romanzo manzoniano, sostituendo nell'immaginario le stesse illustrazioni che Francesco Gonin realizzò, su indicazione del Manzoni, per l'edizione dei *Promessi sposi* del 1840. Cfr. G. Macchia, *Verdi e Manzoni*, in Id., *Elogio della luce*, Adelphi, Milano 1990, pp. 159-60: «L'invenzione di una macchina che aveva la capacità di trasformare tutto in immagini in movimento non poteva trascurare quelle vicende così popolari. S'iniziò la grande avventura cinematografica dei *Promessi sposi*. Non fu un'avventura dorata, ma non per questo scoraggiò produttori e registi, e dette luogo alla fabbricazione di un buon numero di film che sembrarono colmare la sete d'immagini che tormentava la fantasia dei lettori. Le illustrazioni del Gonin scomparvero quasi del tutto nelle edizioni del romanzo, e furono spesso sostituite con fotogrammi tratti dai film». Cfr. anche L. Tettamanzi, *La rivincita del lettore ingenuo*, in G. Bettetini, A. Grasso, L. Tettamanzi, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, RAI-ERI, Roma 1990, pp. 31-172.

27. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 30.

28. "La Vita cinematografica", IV, 13 luglio 1913.

in quella di un verismo straziante, svolgentesi nel Lazzaretto»[29]. Ma non meno entusiaste furono le recensioni per la versione diretta da Eleuterio Rodolfi per l'Ambrosio:

Se quando Alessandro Manzoni – nei suoi lunghi conversari sulle attinenze tra storia e poesia – sosteneva all'amico Fauriel [...] *che la poesia non vuol morire*, se avesse potuto fermarsi nella sua stanza a terreno, verso il piccolo giardino, e seduto restarvi immobile per il passare delle primavere, per l'aumentare dei morti, per l'isolamento delle opinioni, se d'allora avesse potuto arrivare a questo scorcio d'anno, ed assistere alla programmazione Ambrosio, avrebbe riaperto, con la piccola Firuly, il suo libro dei *Promessi Sposi*, e staccandovi leggero i muschi tenuamente verdi, scuotendoli dalla polvere sottilmente dorata, commosso avrebbe ripetuto all'amico: «No: la poesia non muore». [...] Tanto i quadri che illustrano la carestia, quanto quelli che ci riportano tutti gli orrori della pestilenza sono un breve riassunto di storia [...]. Questi quadri sono riprodotti con energia e fedeltà di concetto e con quello studio coscienzioso che da loro si richiede. Le figure livide sono conformi al carattere che l'autore ne porge dalla sue pagine, né la scena poteva rendersi più tetra e più drammatica[30].

A richiamare l'attenzione del recensore era la figura dell'Innominato, assente nel film di Del Colle:

Il quadro che va rivelando il contrasto interno primeggia per intrinseco valore artistico, tratteggiato con tono per l'effetto di luce, concentrata e distribuita sulla figura dell'attore, l'espressione del suo viso assurge all'evidenza richiesta dalla situazione e convince.

29. La recensione, firmata La vedetta e uscita in "La Vita cinematografica", IV, 11, del 15 giugno 1913, è riportata in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913*, vol. V, parte II, Nuova ERI, Torino 1993, p. 193. Nel suo *Gli intellettuali e il cinema* (Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 31-2) Gian Piero Brunetta riporta il testo della *brochure* di accompagnamento al film di Del Colle: «L'aureo libro di Alessandro Manzoni, il più insigne monumento letterario della prosa italiana, è troppo noto perché se ne debba parlare. [...] Tuttavia, per rinfrescare la memoria degli spettatori, esponiamo, in uno schematico riassunto, l'intreccio del romanzo: e diamo l'elenco delle diciture che intersecano la serie dei quadri, tutte desunte dal testo, per dimostrare la scrupolosa fedeltà alla quale ci siamo attenuti nell'interpretazione».

30. Così Enrico Bersten nella sua recensione apparsa sul "Maggese Cinematografico", I, 13, 25 ottobre 1913. Si rilegga anche lo stralcio della recensione *Le prime rappresentazioni. «I promessi sposi» della «Pasquali & C.» al teatro Carignano di Torino (27 giugno 1913)*, in "La Vita cinematografica", IV, 12, 30 giugno 1913, p. 39: «Il prodigio che si compié fu appunto e soprattutto l'ottenuta *fedeltà artistica* della rievocazione che collimò sempre e ininterrottamente colle impressioni che il romanzo in tutti già aveva, in precedenza, indelebilmente impresse o lasciate».

Quanto ai due protagonisti, Renzo figurava molto bene, con la sua «leggiadria svelta e nervosa nei movimenti quali si convengono all'amoroso giovinetto», e Lucia spiccava per grazia di maniere, riservatezza e «ritrosa gentilezza»[31]. Ma questa versione si ricorda anche per un altro motivo: in seguito al grande successo di critica e pubblico, la casa editrice Hoepli decise di illustrare la sua edizione dei *Promessi sposi* del 1917 con ventiquattro «tavole cinematografiche Ambrosio»[32]. Impietose furono invece le critiche all'ultimo adattamento del romanzo all'epoca del muto: *I promessi sposi* di Mario Bonnard (1922) uscirono nelle sale in un periodo di grandi mutamenti per il cinema nazionale, con la nascita dell'UCI (Unione cinematografica italiana) e la crisi delle case di produzione. Alcuni recensori, in verità, parlarono di un'«opera di schietta italianità»[33]; ma i difetti restavano a tutti evidenti: il lago di Como è sostituito da quello di Albano, gli arredamenti non corrispondono a quelli del XVII secolo, lo stesso dicasi per i costumi.

Finalmente, nel 1941, arriva sugli schermi la prima versione sonora del romanzo: *I promessi sposi* di Mario Camerini. Mario Gromo, recensendo il film, lo definì «grandioso e accuratissimo»[34], e certo il lavoro di riduzione degli sceneggiatori non era stato facile: Gabriele Baldini e Ivo Perilli, assistiti da Emilio Cecchi e Riccardo Bacchelli, cercarono di conservare i luoghi e le vicende cardine del romanzo, mentre costumisti, truccatori, parrucchieri riprodussero alla perfezione le immagini dei personaggi presenti nelle illustrazioni del 1827[35]. Gli episodi essenziali sono tutti presenti: i bravi e la loro intimidazione

31. E. Bersten, in "Il Maggese Cinematografico", I, 13, 25 ottobre 1913.

32. Ricordiamo che in seguito a questi due adattamenti "La Vita cinematografica", IV, 18, 30 settembre 1913, pubblicò un importante articolo sui rapporti tra cinema e letteratura intitolato *La volgarizzazione dei capolavori*. Nel 1916 i due film furono ridistribuiti dalla Salvatore Bertè di Milano e si riaccese il dibattito, avviato da Alberto A. Cavallaro e proseguito anche dopo il trauma bellico.

33. Cfr. Chiti, *"I promessi sposi" nel cinema e nella TV*, cit., p. 7.

34. M. Gromo, *Sullo schermo: "I promessi sposi" di Camerini*, in "La Stampa", 25 dicembre 1941.

35. Cfr. G. Nuvoli, *Biosfera e mondo delle idee nel testo letterario e nel film*, in AA.VV., *Le forme della narrazione nel Novecento: letteratura, cinema, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 10-15 settembre 2012*, Fondazione "Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno", Morgex (AO) 2013, p. 65. Val la pena rileggere, in questo contesto, quanto ebbe a osservare Ennio Flaiano in merito alle «riduzioni cinematografiche di romanzi celebri»: esse «possono ricordare l'avventura di quel sarto volenteroso che, taglia e taglia, da un mantello riuscì a cavare soltanto un panciotto e il resto della stoffa lo consegnò onestamente al proprietario per le eventuali riparazioni del panciotto: molta roba, insomma, resta inutilizzata; e c'è di più, che la grazia di un piccolo panciotto nuovo non compensa il danno di un gran mantello squar-

nei confronti di don Abbondio (cap. I), la fallita mediazione di fra' Cristoforo (VI), la fuga di Renzo e Lucia dal loro paese natale (VIII), le disavventure di Renzo a Milano durante la sommossa popolare per la carestia di farina (XI-XIV) e il rapimento di Lucia da parte dell'Innominato (XX), la conversione di quest'ultimo (XXIII); e ancora la discesa dei Lanzichenecchi e la peste (XXVIII-XXXI), l'incontro finale tra Renzo e Lucia al Lazzaretto, la morte di don Rodrigo, colpito dal contagio (XXXIII-XXXVI). Si tratta senza dubbio, nonostante tutti i limiti, dell'unica trasposizione cinematografica di rilievo del capolavoro manzoniano, e tuttavia gli alti valori morali e religiosi del libro si trovano ridotti a una dimensione piccolo-boghese che presuppone un pubblico disponibile per tradizione ed estrazione culturale a ricevere il messaggio provvidenzialistico dell'opera, presentato senza alcuna problematicità, anzi come dato di fatto, consustanziale al libro; e sono appunto i personaggi più complessi del romanzo (fra' Cristoforo, la monaca di Monza, l'Innominato) a subire quel «principio di semplificazione» che rischia di minarne il fascino e l'efficacia narrativa. Ha scritto a riguardo Gianfranco Bettetini:

> La realtà problematica del film è, ovviamente, molto più appiattita e semplificata: da una parte, la scomparsa del commento, l'estrema riduzione dello sfondo storico, la necessità di concentrazione violenta e privilegiante la tensione a livello del racconto; dall'altra, il divismo messo in gioco dalla presenza di alcuni attori (Ruggeri, la Maltagliati, Ninchi, Falconi): questi due flussi di forze si sono assommati nel produrre un testo molto più ricco di vicende e, soprattutto, di protagonisti di quanto non sia il romanzo e molto più povero di atteggiamenti narrativi[36].

Particolare importanza viene data, invece, agli aspetti figurativi dei personaggi, modellati sulle illustrazioni del Gonin che il pubblico ben conosceva anche solo per ricordi scolastici, «in un gioco di riflessi che conferiva a *I promessi sposi* di Camerini il valore di illustrazione del testo letterario nel significato più stretto del termine»[37]. In ogni caso, ha osservato Giuliana Nuvoli, il «vero legame tra romanzo e film, al di là di una fedeltà narrativa e iconografica quasi ossessive, è da cercare [...] in un'idea sottesa, quasi impercettibile: il potere terapeutico e consolatorio del racconto». L'Italia era appena entrata in guerra, e

tato. Se una conclusione può trarsi dalla storia, che possa servire di scusa pei riduttori, è questa: che la colpa non è tutta del sarto ma anche dei mantelli troppo ampi» (E. Flaiano, *Lettere d'amore al cinema*, a cura di C. Bragaglia, Rizzoli, Milano 1978, p. 47).

36. G. Bettetini, *Cronaca del "matrimonio" tra l'industria culturale e i "Promessi sposi"*, in G. Manetti (a cura di), *Leggere i "Promessi sposi"*, Bompiani, Milano 1989, pp. 245-62 (cit. a p. 251).

37. V. Attolini, *Storia del cinema letterario in cento film*, Le Mani, Genova 1998, p. 96.

l'«universo forzatamente ordinato degli Italiani» era stato stravolto: ed ecco il «bisogno di rassicurazioni», di credere che qualcuno potesse «ripristinare un'armonia perduta»:

I promessi sposi avevano funzionato un secolo prima; avrebbero funzionato ancora. È emblematica l'immagine finale del film, con fra' Cristoforo – in mezzo a Renzo e Lucia – che, insieme a loro, alza gli occhi al cielo: lassù c'è qualcuno che ha ascoltato le loro preghiere. Le patenti lontananze del film – l'eliminazione della voce del narratore, la venuta meno dell'ironia, della riflessione, degli enunciati gnomici – passano così in secondo piano di fronte alla funzione consolatoria che le due opere assolvono in una Storia disperata e straniante[38].

Né va dimenticato che è questo film a coronare «l'avvio clerical-devozionale della Lux»[39]. E in effetti il lavoro di Camerini non ebbe alcun problema con la censura fascista; anzi, a concedere il benestare fu lo stesso Luigi Freddi (dal 1934 a capo della Direzione generale della cinematografia), che scorse nell'operazione «un autorevole avallo alla politica linguistica» perseguita dal regime. Attraverso il film Freddi poteva dunque riallacciarsi alla lettera di Manzoni a Giacinto Carena *Sulla lingua italiana*: «Pare strano di dover riconoscere per lingua italiana una che non si vede scorrere, come per un pendio naturale, in tutta Italia; e quelli che in Francia rimangono sterili lamenti contro un fatto, sono, da noi, impedimenti efficacissimi a un da farsi». Ha osservato Guido Aristarco:

Mette qui conto ricordare che Manzoni sosteneva peraltro una lingua che doveva diventare comune per consenso, non per possesso. Possesso che si estrinsecava tra l'altro nel cinema italiano del ventennio, nell'imposizione del "voi" al posto del "lei". Il pronome personale di terza persona viene infatti abolito persino nel film tratto da Manzoni: al suo posto troviamo il maschile e femminile di seconda persona plurale[40].

D'ora in poi il cinema non si occuperà più dei *Promessi sposi*[41], e non a torto Giovanni Macchia ha osservato che il romanzo manzoniano è uno di quei ca-

38. Nuvoli, *Biosfera e mondo delle idee nel testo letterario e nel film*, cit., pp. 66-7.

39. Cfr. G. Bassani, *I promessi sposi: un esperimento*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 2007, p. 14.

40. G. Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Dedalo, Bari 1996, p. 56.

41. Fa eccezione la coproduzione italo-spagnola del 1963, che affida la regia dei *Los novios* a Mario Maffei. Nel 1960 Carlo Ponti aveva commissionato a Pier Paolo Pasolini e Ennio De Concini una sceneggiatura dai *Promessi sposi* che non diventò mai un film; cfr. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 105, nota 64.

polavori «poco adatti a generare, in forme diverse, altri capolavori, come invece accade per celebri opere letterarie. I registi stranieri se ne sono tenuti sempre lontani. Quella densa materia attrasse, strano a dirsi, in Italia, il delizioso creatore di *Gli uomini che mascalzoni*! [Camerini] E i *Promessi sposi* non sono mai entrati d'autorità nella storia del cinema»[42]. Piuttosto, hanno avuto un ruolo di primo piano in quella della TV, con ben tre adattamenti fra il 1967 e il 2004. Lo sceneggiato in otto puntate diretto da Sandro Bolchi nel 1967 «marca con decisione il tramonto di un'epoca della TV italiana, un'epoca di robusta disposizione pedagogica: si estingue lo sceneggiato vero e proprio, percepito come riduzione o traduzione di opere letterarie, con preponderanza di interni, prudenti e poco azzardati movimenti della "camera", inerzia narrativa, ritmo al rallentatore. L'opera di Manzoni, interamente girata con l'ausilio dell'elettronica dalla RAI di Milano, rappresenta il "clou" della cultura dello studio televisivo»[43]. I luoghi originari erano ormai deturpati da antenne, asfalto, ciminiere, e il regista è ricorso a nuovi paesaggi: la sequenza della partenza di Lucia è realizzata a Pescarenico, il castello dell'Innominato a Casaleggio Boiro (Alessandria), il convento della monaca di Monza diventa la certosa di Pavia, la chiesetta di fra' Cristoforo si trova a Novi Ligure, Renzo non attraversa l'Adda ma un piccolo fiume presso Ovada, l'Orba; infine, i Lanzichenecchi calano nel Monferrato anziché in Valtellina. Lo sceneggiato in cinque puntate diretto nel 1988 da Salvatore Nocita è invece una sorta di «western, un film di cappa e spada, un miniserial americano», «insomma tante cose ma non il romanzo di Alessandro Manzoni». Ha osservato Aldo Grasso:

> Fin dalle prime immagini, le reticenze, i silenzi e l'ironia scompaiono di fronte al romanesco macchiettistico di Don Abbondio (Alberto Sordi), al seno ostentato di Lucia (una Delphine Forrest poco campagnola e molto parigina), all'ansimante e interminabile duello del futuro Padre Cristoforo (Franco Nero) [...] all'aria beata di Renzo interpretato da Danny Quinn, agli spasimi e ai rantolii della conversione del torvo Innominato (F. Murray Abraham)[44].

42. Macchia, *Elogio della luce*, cit., p. 161.
43. Chiti, *"I promessi sposi" nel cinema e nella TV*, cit., p. 9.
44. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 1992, p. 505. Dello stesso cfr. anche *Col senno di poi*, in Bettetini, Grasso, Tettamanzi, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, cit., pp. 179-218. Ha scritto ancora Macchia, *Elogio della luce*, cit., p. 161: «Penso al romanzo adattato in sceneggiati televisivi; i punti su cui Manzoni aveva più battuto per lanciare nel 1840 il suo romanzo erano stati due: pubblicarne un'edizione ampiamente illustrata e farla uscire a dispense. Nelle trasmissioni televisive dedicate ai *Promessi sposi* vi era dunque qualcosa che Manzoni avrebbe approvato: la trasposizione del testo in immagini e l'interruzione dell'azione

Renzo e Lucia di Francesca Archibugi, miniserie in due puntate prodotta da Mediaset nel 2004, sembra ispirarsi al *Fermo e Lucia* più che al romanzo del 1840. Interamente girato sul lago di Como, è una rilettura personale e del tutto arbitraria, che pone in secondo piano il lato storico e quello religioso per concentrarsi sulle «relazioni interpersonali dei due personaggi. Resta inteso», ha dichiarato la regista, «che ovviamente non abbiamo strappato le pagine del testo di Manzoni, noi abbiamo semplicemente desunto dal romanzo la nostra storia, restituendo ai due diciottenni, Renzo e Lucia, e al giovane signorotto don Rodrigo, le loro emozioni»[45].

5.3
La stagione verista

5.3.1. GUSTO VERISTA E CINEMA MUTO

Verga e Capuana, De Roberto e Di Giacomo, Serao e Deledda hanno avuto tutti un rapporto conflittuale col neonato cinematografo: ne hanno colto la portata sociale, ma hanno avvertito allo stesso tempo che il nuovo mezzo poteva costituire una minaccia per la loro opera. Per tutti loro, come del resto per «crepuscolari e dannunziani», il cinema restava «il prodotto di una macchina che favorisce il divertimento» senza poter «ambire ad essere arte»[46]. Non tutti i veristi, del resto, si sono o sono stati inseriti automaticamente nell'ambito di quel cinema "naturalista" che si fonda «sul primato dell'azione e sul rapporto psicologico tra figura e ambiente [...], mediato dal movimento e dalla luce»[47]. Salvatore Di Giacomo, ad esempio, orienta i suoi soggetti cinematografici su toni idilliaci, sentimentali, consolatori, in grado di rimandare a casa sereno un pubblico composto per lo più da «gente semplice», «donne» e «bambini». Egli scrive nel 1917 un soggetto originale, *L'Angelus*, inviato alla Silentium ma non realizzato, dove sono evidenti anche le sue preoccupazioni pedagogiche. In un'intervista lo scrittore definì questa sua opera «una visione politica non del

in puntate. La sua esperienza di lettore, a Parigi come a Milano, gli aveva insegnato che l'"attrattiva delle illustrazioni" era per i compratori fortissima, e aveva coniato per se stesso un termine nuovo: "lo speculatorone"».

45. s.f., *Promessi sposi. La Archibugi spoglia Lucia*, in "la Repubblica", 12 gennaio 2004.

46. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. I: *Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 105.

47. I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 11.

tutto estranea alla tragicità dell'ora che volge, nella quale agiscono le passioni primordiali di nostra vecchia gente; la devozione filiale ed il sentimento materno fonti prossime d'incorruttibile sanità, forze vive ed indistruttibili, antica nobiltà del nostro spirito»[48]. Di Verga poi, in diverse occasioni, sono adattate opere giovanili ancora lontane dalla poetica verista. Così Giovanni Pastrone, nel 1916, dirige *Tigre reale*, in cui il testo originale è portato alle «estreme conseguenze» e sono inserite modifiche strutturali, «espedienti narrativi e stilistici che spingono decisamente» il film «su un versante di chiara intonazione liberty»[49]. Lo sfondo della storia inoltre (che nel romanzo procede per anticipazioni, salti temporali e *flashbacks* mentre il film ristabilisce la linearità cronologica) viene spostato da Firenze a Parigi, dall'Ottocento all'epoca contemporanea. Solo le didascalie rimangono il più possibile fedeli al romanzo. Nel 1917 Giuseppe Sterni adatta sia la novella verista *Caccia al lupo* sia *Storia di una capinera*, romanzo epistolare giovanile e parzialmente autobiografico. Alla prima produzione verghiana guardano anche Giulio Antamoro (*Una peccatrice*, Polifilms, 1918) e Ivo Illuminati (*Eva*, Silentium, 1919), mentre Riccardo Cassano adatta nel 1921, per la Chimera Film, *Il marito di Elena*, romanzo che segue la pubblicazione di *I Malavoglia* ma dove lo scrittore abbandona gli elementi veristici per recuperare i temi romantici e passionali della sua produzione giovanile. Questa tendenza non impedisce alla *Cavalleria rusticana* di diventare il racconto verghiano più ripreso, con ben tre versioni fra il 1908 e il 1924. Di Grazia Deledda viene adattato da Febo Mari, nel 1917, il romanzo *Cenere* (1904) di evidente gusto verista; e tuttavia è la stessa scrittrice, con cui collabora l'attrice Eleonora Duse, a concepire la sceneggiatura come successione di pose plastiche sul modello figurativo di Giotto[50]. Il cinematografo insomma, mentre continua a sperimentare le sue possibilità linguistiche e narrative, guarda agli stessi autori sia per soluzioni naturalistiche sia per ammiccare ai gusti di un pubblico orientato verso il più semplice sentimentalismo. Così da Di Giacomo vengono adattati *Assunta Spina* (1915), sceneggiato e diretto da Gustavo Serena e prodotto dalla Caesar Film, *A San Francisco* (1915) e il dramma teatrale *Il voto* (1917); di Matilde Serao, Ubaldo Maria Del Colle adatta *Addio, amore!* (1916), *Castigo* (1917) e *Temi il leone* (del 1919, tratto dal *Delitto di via Chiatamone*). *Dopo il*

48. S. Di Giacomo, *Il cinematografo*, intervista di L. S. Amoroso, in "Il Cinema illustrato", I, 1, 16 giugno 1917. Su *L'Angelus. Fantasia romantica*, cfr. "Penombra. Rivista d'arte cinematografica", I, 1918, 2, pp. 74-7.

49. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 28.

50. Cfr. A. Cara, *«Cenere» di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro 1984.

perdono (dramma in quattro atti del 1908) è portato sugli schermi da Ugo De Simone nel 1919; *La mano tagliata* (romanzo del 1912) diventa, ancora nel 1919, un film di Alberto Degli Abbati. Su soggetto originale della scrittrice Emilio Ghione dirige *La mia vita per la tua* (1914)[51]. Di Capuana si occupa infine la Etna Film, che adatta *Il benefattore* (1914), *Il marchese di Roccaverdina* (1915) e *Il vampiro* (1915).

Senza dubbio è stato Giovanni Verga lo scrittore più corteggiato da *metteurs-en-scène* e case di produzione. Nel 1910, prodotta dall'Association Cinématographique des Artiste Dramatiques, viene realizzata in Francia una *Chevalerie rustique* messa in scenda da Émile Chautard (o forse, secondo alcuni, da Raymond Agnel). Per lo scrittore è uno shock: «figurati che di *Cavalleria rusticana*», scrive all'amica Giulia Dembowska (Dina) il 17 gennaio 1912, «ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro». Eppure la Dembowska lo aveva avvertito per tempo che l'«adattazione cinematografica», pur dovendo «naturalmente seguire il testo», «*non può* limitarsi ad esso. È necessario per rendere comprensibile colla sola azione senza dialogo aggiungere dei quadri. Così per il racconto di Santuzza, il duello di Alfio e Turiddu». Deluso, Verga scriverà all'amica il 20 febbraio del 1912: «il cinematografo oggi ha invaso talmente il campo e ha bisogno di *soggetti* o temi coi quali abbrutire il pubblico o accecare la gente che io spero che Giannino ti abbia aiutato a collocare qualcuna delle nostre fiabe»[52]. A partire dall'anno seguente tuttavia, e fino al 1917, Verga sperimenta personalmente la transcodificazione per lo schermo di sue opere letterarie, mostrando un interesse sempre più vivo: la traduzione di suoi lavori in diversi codici espressivi, del resto, non è cosa nuova. Tra il 1912 e il 1914 Dina ha concluso trattative con le più importanti case torinesi e romane (Ambrosio, Italia e Cines), e tramite la Società degli autori lo stesso scrittore stringe rapporti con case italiane e inglesi. Dei nove film tratti dalle sue opere nella stagione del muto (dal 1908 al 1924) sono cinque i soggetti cinematografici scritti da Verga: *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, *Storia di una capinera*, *Cavalleria rusticana* e *Storie e leggende* (quest'ultimo ispirato alle *Storie del castello di Trezza*). I primi due, allestiti nel 1913, sono rivisti e ampliati nel 1916, quando lo scritto-

51. Cfr. *Conversando con Matilde Serao di arte e cinematografo*, in "Giornale d'Italia", Roma, 2 aprile 1914, p. 3.

52. Le lettere sono riportate in G. Raya, *Verga e il cinema*, Herder, Roma 1984, pp. 29-30. E cfr. E. Comuzio, *«Cavalleria rusticana» tra novella, film, teatro e musica*, in AA.VV., *Verga e il cinema*, a cura di N. Genovese, S. Gesù, Maimone, Catania 1996, pp. 99-119 e G. Longo, *La «Cavalleria rusticana» del 1910*, ivi, pp. 121-5.

re li sottopone alla Silentium Film. *Storie e leggende* è pronto alla fine del 1917. Non sono, certo, vere e proprie sceneggiature, ma piuttosto canovacci o, per utilizzare un termine dell'epoca, "scenari". Di là da ogni considerazione, l'impegno di Verga ormai settantenne dimostra la sua vocazione sperimentale, e l'atteggiamento verso il nuovo mezzo sembra di fatto un prolungamento dei suoi esperimenti di scrittura per teatro e teatro lirico[53]. Ricorrendo a Federico De Roberto, Verga cerca innanzitutto di riscattare *Cavalleria rusticana*, ceduta nel 1909 alla ricordata società cinematografica francese, per proporla alla catanese Morgana Film di Nino Martoglio, nonostante i suoi dubbi sulla possibile interpretazione di Giovanni Grasso, già accusato di manipolare i copioni, di aver mutato, a teatro, il finale della *Lupa*, di deformare grottescamente il carattere siciliano. Lo rassicura, nel gennaio del 1914, lo stesso Martoglio: «Giovanni Grasso, [...] mi creda, riesce meraviglioso con la sua mimica e appare sullo schermo più grande che sul teatro e, quel che più conta, non più scomposto, ma sobrio e d'una maschera tragica impressionante»[54]. La sceneggiatura sarà affidata a Ugo Falena, che ne realizza due film, entrambi del 1916: uno per la Film d'Arte Italiana, l'altro per la Tespi[55]. Sulle riprese esiste una suggestiva testimonianza del regista:

Ricordo, come se fosse ora, l'impressione che provai mentre si girava *Cavalleria rusticana* nella piazzetta siciliana che Giovanni Verga aveva preso a sfondo del suo celebre dramma. La piazza era gremita, i tetti, le finestre, gli alberi rampollavano uomini. Si doveva tenere a bada la folla con delle funi. Il pubblico seguiva la scena con un silenzio

53. Su Verga scrittore per il cinema esiste un'ampia bibliografia; cfr. almeno: S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Giovanni Verga*, in AA.VV., *Verga e il cinema*, cit., pp. 221-35; G. Calendoli, *Giovanni Verga soggettista e sceneggiature*, in Id., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari, Parma 1967, pp. 112-5; P. M. Sipala, *L'ultimo Verga ed alcuni scritti verghiani*, Bonanno, Catania 1969, pp. 70-4; S. Zappulla Muscarà, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto. Verga, de Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte*, in "Rassegna della letteratura italiana", 86, 1982, pp. 501-62; Id., *Giovanni Verga e il cinema muto*, in *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 259-74.

54. Nino Martoglio a Giovanni Verga, 23 gennaio 1914, in Raya, *Verga e il cinema*, cit., p. 49.

55. In realtà Verga si trovò in mano una sceneggiatura già completa, giuntagli a riprese ormai avanzate. Se ne lamentò col regista, cui scrisse il 10 maggio 1916: «A cosa si ridurrebbe dunque la collaborazione postuma che Lei gentilmente mi chiede? A mettere lo spolvero e a far da richiamo? No, rinunzio al diritto di approvazione dello scenario e del vestiario che mi ero riserbato [...] e soprattutto non voglio che il mio nome faccia da richiamo sul cartellone e sugli annunzi, altro che quale autore della novella e del dramma soltanto, se mai» (cit. in G. Barone, *Bacio le mani, San Cinematografo*, in "la Repubblica", 21 aprile 1990, inserto *Mercurio*, II, 16, p. 11).

religioso. Quando *Santuzza* – Gemma Bellincioni – irruppe da un vico, per gridare agli attori agglomerati dinanzi all'osteria di *gnà Nunzia*: «*Hanno ammazzato compare Turiddu!*» e stramazzò a terra come morta – un urlo formidabile di approvazione uscì da quella massa selvaggia ed ingenua. Gemma Bellincioni si rialzò pallida, stupita, e, certo, dové credere di trovarsi ancora sulla ribalta del *Costanzi*, la sera famosa che presentò al pubblico delirante la gloria nascente di Pietro Mascagni[56].

Ben poco entusiasta è invece la recensione di Silvio D'Amico:

Il dramma che recitato si conchiude in mezz'ora, qui al cinematografo durava più d'un'ora e mezza: tutto v'era allentato, diluito, corretto, illustrato, contaminato: era intervenuto il paesaggio, il sole tra i fogliami, le casette vere del paesetto vero, l'attrice che sostava a farsi pigliare di fronte, di profilo, di tre quarti, in piena luce, a mezza luce; si cominciava da *Turiddu* che va soldato, si andava avanti con le pene di *Santuzza* e il dispetto di *Lola*, e via per scene e controscene e lacrime e occhiate e contorcimenti... E quell'urlo, dov'era quell'urlo? E senza quell'urlo, dove se ne andava la tragedia[?][57].

Quanto a *Caccia al lupo*, il regista Sterni e la Silentium devono sperimentare vari problemi con la censura, che in un primo momento proibisce la circolazione del film: era un «fosco dramma» che avrebbe impressionato «violentemente» e turbato «l'animo dello spettatore», che «esalta[va] l'odio e la vendetta», e metteva in evidenza, rafforzati dalla «perfetta struttura», «vieti pregiudizi sulle tendenze sanguinarie del popolo siculo»[58]. La produzione è costretta a ricorrere a una vera e propria riscrittura, ma nel frattempo gli avvocati vincono il ricorso in appello e il film compare regolarmente sugli schermi.

5.3.2. QUANDO LA TERRA TREMA

Certo più tangibile è l'influenza di Verga sul cinema sonoro del secondo dopoguerra, soprattutto in virtù dell'innegabile consonanza tra verismo ottocentesco e neorealismo cinematografico. *I Malavoglia* sembrano anzi presiedere all'affermazione del cinema neorealista. Luchino Visconti, che prima di approdare a *Ossessione* ha lavorato a due soggetti verghiani: *L'amante di Grami-*

56. U. Falena, *Si cominciò a girare un po' d'arte*, in "In penombra", I, 1, novembre-dicembre 1917, p. 17.

57. S. D'Amico, *Il cinematografo non esiste*, ivi, I, 4, settembre 1918, p. 136.

58. Dalla sentenza della censura comunicata a Marco Praga, che a sua volta la riferiva a Verga in una lettera da Milano del 18 settembre 1917; in Raya, *Verga e il cinema*, cit., p. 105. Cfr. anche la lettera di Marco Praga allo scrittore, Milano, 21 luglio 1916, ivi, pp. 89-90.

gna e *Jeli il pastore*, osservava già nel 1941 che la prosa verghiana, «composta di chiari e scuri improvvisi, di zone grigie e di zone luminose che si alternano con magico incanto», è particolarmente atta a «esprimersi in una cadenza cinematografica»[59]. Sin da quell'anno Visconti pensa a una trasposizione cinematografica del primo grande romanzo verista, ma solo nel 1948 *I Malavoglia* diventano un film: alla base di *La terra trema* del resto, oltre al romanzo apparso a Milano nel 1881 per l'editore Treves, ci sono, nella caratterizzazione dei personaggi come nell'elaborazione delle singole storie, *Rosso Malpelo* e lo stesso *Jeli il pastore*. E nonostante nei titoli di testa del film il nome di Verga e del suo libro non compaiano, *La terra trema* è un'opera «costruita pazientemente sulla struttura narrativa e drammatica del testo verghiano»[60]. Non ci troviamo di fronte a un passivo adattamento, ma alla ricostruzione di un'atmosfera e di un'antropologia che fanno da base per un'attualizzazione di problemi irrisolti. Ha osservato Manzoli:

> L'affondamento – contingente – di una barca, provoca una serie di azioni da parte dei membri di una famiglia siciliana tanto nei *Malavoglia* di Verga quanto in *La terra trema* di Visconti. Tuttavia, i rapporti causali fra le azioni dei personaggi medesimi, nonché l'alterazione fra avvenimenti di carattere diverso (ad esempio, nel film, la situazione sociopolitica della regione) varia sensibilmente nelle due opere[61].

Il regista, che in un primo momento progettava di realizzare tre documentari ambientati in Sicilia – uno sui pescatori, uno sui contadini, uno sui minatori, tutti relativi alla lotta dei "vinti" contro le avversità della natura, della storia, degli uomini –, si è accorto presto che la trilogia siciliana veniva a convergere col suo desiderio di adattare il grande romanzo verghiano. Il Partito comunista aveva finanziato per 6 milioni di lire un documentario sui pescatori siciliani, e solo in un secondo momento il film si è articolato in tre episodi (intrecciati, sovrapposti e sviluppati nel comune denominatore di mettere in luce uno spietato rapporto tra sfruttati e sfruttatori), che nell'insieme hanno dato vita a un'ampia pellicola dal doppio impianto: narrativo e documentaristico. Visconti può così mediare abilmente tra osservazione della realtà (naturale, umana, sociale) e sua rappresentazione «nei modi e nelle forme d'un cinema narrativo»[62]. Il rapporto tra romanzo e film prevale sul piano della narrazione

59. G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2010, p. 91.
60. G. Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003, p. 212.
61. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 98.
62. Cfr. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 198.

e della descrizione ambientale, ma non si tratta, come pure fu osservato, «soltanto di atmosfera e profumo»[63], bensì di «trascrizione fedele di situazioni, fatti, parole», a dimostrazione che il regista ha utilizzato il romanzo «come canovaccio, quasi una sceneggiatura già pronta, che andava soltanto sfoltita, corretta qua e là, e aggiornata per quel tanto che la mutata situazione storica suggeriva»[64]. Ha osservato lo stesso Visconti:

Il film è tutto girato non solo con personaggi veri ma su situazioni che si creano lì per lì, di volta in volta, seguendo io soltanto una leggera trama che si viene, per forza di cose, modificando man mano. I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro *in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento*, e quali parole userebbero. Da questo lavoro nascono dunque i dialoghi ed il testo mantiene di conseguenza un tono letterario e autentico che mi sembra assai prezioso.

Né questa prospettiva fa venire meno il "soggetto":

Il soggetto esiste e come! È la vita di questa gente – le loro difficoltà – la loro lotta che si chiude quasi sempre in perdita – la loro rassegnazione. *Che soggetto*! Non ne voglio altri. Niente sceneggiatura, è vero. Ma qualche volta penso con raccapriccio a quello che sarebbe se questi miei personaggi pronunciassero battute scritte, anche con estrema maestria, in un salottino romano... No, no... Non è possibile concepire niente di simile. Perciò i dialoghi sono quelli che sono – veri – e magari ingenui – ma proprio insostituibili. La sceneggiatura esiste, perché quello che fanno questi personaggi è già sceneggiato e serve solo seguirli, guardarli con la macchina. E girare con estrema semplicità e dimenticarsi di saper fare ghirigori e arabeschi con una macchina da presa[65].

Nel primo episodio, 'Ntoni e i suoi compagni decidono di opporsi allo sfruttamento dei grossisti del pesce; il protagonista si mette in proprio, ma una tempesta rovescia la sua barca e ne disperde il prezioso carico, costringendo 'Ntoni a tornare al vecchio lavoro, mentre la sua famiglia si è ormai disgregata. Recita la voce fuori campo: «Antonio riprende il mare. È un vinto, un isolato; e forse soltanto adesso l'esperienza potrà suggerirgli che ha perso perché era isolato». Il secondo episodio, più corale, ha per protagonisti dei minatori che, stanchi

63. Di «atmosfera» e «profumo» avrebbe parlato nel 1957 Giuseppe Ferrara: «Penso che *La terra trema*, pur affrontando problemi più attuali, dimostri di avere molto di Verga, come atmosfera e profumo» (cit. ivi, p. 214).

64. Ivi, pp. 213-4 *passim*.

65. Ivi, p. 201.

dell'oppressione, si ribellano e abbracciano la solidarietà di classe: il giovane Cataldo, dopo la chiusura forzata della miniera di zolfo in cui lavora, crea una cooperativa per gestire il giacimento coi suoi compagni. Ma il più corale dei tre tempi è l'episodio della terra, che ha per tema lo sfruttamento dei contadini da parte dei latifondisti, l'occupazione della terra e la presa di coscienza di classe dei braccianti contrastata dalle forze conservatrici. La strage dei rivoltosi che chiude nel sangue una festa popolare allude esplicitamente alla strage di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947. Ai funerali delle vittime (tra cui donne e bambini) segue un'imponente manifestazione che porta alla chiusura del latifondo non coltivato, mentre la polizia cerca inutilmente di ostacolare i braccianti e il resto della popolazione accorsa in loro aiuto. «Un finale grandioso [...] secondo le regole codificate e la retorica del "realismo socialista"», con una coralità che diventa spettacolarizzazione del reale «nei modi e nelle forme di un grande affresco semovente, multicolore, affascinante»[66]. L'aspetto politico del film, che del resto è nato da precisi intenti ideologici, è evidente, con altrettanto evidenti cadute nella propaganda. Prevale però la «tragedia dell'esistenza», che trova la sua forza nella capacità del regista di cogliere il lato "mitico" della Sicilia, l'«isola di Ulisse, un'isola di avventure e fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del mare Jonio»[67]. L'attualizzazione del verismo in direzione del realismo socialista non fa dunque venir meno il "monumento" a una realtà che, dai tempi di Verga, è rimasta sostanzialmente immutata. Recita la didascalia iniziale:

I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza, che si trova sul Mare Ionio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelli di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri.

Molto forte, nondimeno, è l'autorialità del film: Visconti si riserva un controllo assoluto nella direzione degli attori non professionisti («Ho passato ore e ore con i miei pescatori de *La terra trema* per far loro ripetere una piccola battuta. Volevo ottenere da loro lo stesso risultato che può dare un attore»), nella

66. Ivi, p. 297.
67. Così Visconti nel 1941, ivi, p. 213.

cura delle inquadrature (disegnate prima delle riprese) e nei risultati formali del materiale documentario. Per difendere il realismo integrale della sua opera, il regista ne accentua proprio la compattezza stilistica, la natura «non già di riproduzione o di copia, ma di creazione della realtà». Ha osservato Gianni Rondolino:

I legami fra *La terra trema* e *I Malavoglia* sono più stretti di quanto non sembri o non sia sembrato allora; perché l'introduzione di elementi nuovi derivati dalla mutata situazione storica e da un'impostazione ideologica e politica indubbiamente diversa da quella verghiana [...] non modificano sostanzialmente la natura del dramma, che può essere considerato in larga misura "astorico" – tanto in Verga quanto in Visconti – nel senso che trascende ampiamente i confini della quotidianità[68].

«Esempio tra i più persuasivi di rielaborazione e attualizzazione di un capolavoro della nostra storia letteraria», *La terra trema* diverge fondamentalmente dal romanzo nell'impianto ideologico che, nell'adozione dell'ottimismo attivistico della volontà di gramsciana memoria, finisce per ribaltare il pessimismo verghiano[69]. Più complesso, invece, è il rapporto delle due opere con la lingua utilizzata. Verga si rivela, in effetti, sostanzialmente «antidialettale», e la sua lingua è un «prodotto di laboratorio, nato dalla magistrale fusione, con esclusivo brevetto d'artista, di materiali eterogenei (con gli arcaismi toscani e il parlato siciliano)»[70]; Visconti, da parte sua, pur ambendo a riprodurre nella sua autenticità lo stretto dialetto di Aci Trezza, si trova a sua volta costretto alla mediazione colta, a una lavoro di contaminazione «tra indicazioni provenienti dal testo verghiano», «rielaborazioni o invenzioni» d'autore «dei dialoghi e "traduzione" dialettale"»[71]. Un ulteriore laboratorio linguistico, dunque, con l'assunzione "riflessa" del dialetto, a conferma della natura tutta stilistica di un film che muove alla ricerca di una "lingua straordinaria" in grado di "possedere" le *immagini*.

5.3.3. VERGA E IL CINEMA SONORO

«Nella prima parte del film si sente il calore delle stagioni, la pietra nuda delle rocce, l'arsura appena ventilata del paesaggio meridionale, la vampa accecante del

68. Ivi, p. 229.
69. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 115.
70. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2000², p. 132.
71. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 106.

sole, le bianche strade polverose sulle quali risuonano gli zoccoli dei cavalli bardati di tutto punto e attaccati alle caratteristiche carrettelle siciliane. Cui contrasta [...] il cartone e il legno della seconda parte dove voci e passi risuonano proprio come sul palcoscenico, sotto la luce falsa dei riflettori». Con queste parole Adolfo Franci presentava *Cavalleria rusticana*, film musicale diretto da Amleto Palermi nel 1939 tratto dall'atto unico di Giovanni Verga. Proseguiva Franci:

[Un] brano almeno del film di Palermi, quello della processione a San Vincenzo, meriterebbe di figurare in un'antologia cinematografica ancorché rigorosissima. Pur concedendo al colore locale l'importanza e il peso che ha in codesto brano, sino a facilitare di molto il compito del regista, resta a questi il merito di aver saputo sfruttarlo con accorta intelligenza e misura senza che l'aneddotico e l'episodico sciupassero l'icasticità e la semplice purezza del quadro d'insieme[72].

A Pietro Mascagni fu chiesto il permesso di utilizzare la partitura della sua *Cavalleria rusticana*, ma il musicista rifiutò, convinto che l'opera sia «fatta solo per il teatro», e che il cinematografo dovrebbe creare una musica adatta al film («allora si avrebbe il film lirico, che manca ancora»), «non copiare il palcoscenico»[73]. Musiche e canzoni furono così tratte dal patrimonio folcloristico e arrangiate da Alessandro Cicognini. Il film piacque a Ugo Ojetti: «qualche accenno all'antefatto, un fresco abbozzo dei personaggi [...], molto colore, tutto il folclore siciliano, dalla Sicilia del 1880, dalla novella e non dall'atto unico velocissimo e convulso»[74].

Si può dunque parlare, per questa *Cavalleria rusticana*, di un apporto multiplo di fonti (si mantengono alcune parti dei dialoghi del dramma): quel che importa è che di Verga rimanga «l'illusione completa della realtà» e l'attenzione rivolta alle classi popolari che sono alla base del suo verismo[75].

Un'emulsione accorta degli ingredienti ricavati dalle tre versioni[76] (novella, atto teatrale, opera lirica) è anche la *Cavalleria rusticana* diretta da Carmine Gal-

72. La recensione di A. Franci, uscita in "L'Illustrazione italiana", 48, del 26 novembre 1939, è riportata in R. Chiti, E. Lancia (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, I: *Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma 2005, p. 75.

73. A. Uglietti, *Mascagni senza «Cavalleria»*, intervista con P. Mascagni, in "Film", 30 marzo 1940, p. 5.

74. U. Ojetti, *Sette giorni a Roma. «Cavalleria rusticana»*, in "Film", 4 novembre 1939, p. 4.

75. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., pp. 98-9.

76. Cfr. ivi, p. 144.

lone nel 1953: numerosi, questa volta, sono gli inserti musicali tratti da Mascagni.

Lo stesso anno era appena uscito *La lupa*, diretto da Alberto Lattuada; ma il film è solo liberamente ispirato alla novella verghiana. Personaggi e storia sono gli stessi, cambia l'ambientazione: la Basilicata invece della Sicilia, il secondo dopoguerra anziché l'Ottocento. Più fedele alla novella di *Vita dei campi* sarà *La lupa* di Gabriele Lavia, uscito nell'ottobre del 1996. Poco sappiamo invece dell'adattamento di Dimitris Mavrikios (*Sto dromo tou Lamore*, Grecia, 1979). Dal romanzo epistolare giovanile *Storia di una capinera* (1869), già adattato per il cinematografo da Giuseppe Sterni nel 1917, sono tratti, a distanza di mezzo secolo, due nuovi film: il primo, del 1943, di Gennaro Righelli, è un lavoro «onesto e chiaro» che resta aderente al testo[77]; il secondo, del 1993, è di Franco Zeffirelli, che affermò di aver girato un'opera che sarebbe piaciuta a Luchino Visconti. Del 1964 è invece il *Mastro Don Gesualdo* televisivo di Giacomo Vaccari, «uno dei migliori esempi di sceneggiato degli anni Sessanta»[78]. Diviso in sei puntate, ha un andamento tutto cinematografico (è la prima fiction televisiva impressa su pellicola cinematografica anziché su nastro magnetico) e ha scardinato «le regole linguistiche che fino ad allora avevano informato i teleromanzi, consuetudini ereditate dalla tradizione teatrale e tradotte in norme televisive tese a facilitare la sicura comprensione da parte del pubblico della vicenda raccontata»[79]. Ancora da *Vita dei campi*, la novella *Rosso Malpelo* diventa un film nel 2007. Il regista e sceneggiatore Pasquale Scimeca utilizza, per definire l'ambientazione, il dialetto siciliano. Con spirito "militante", Scimeca, che proviene da una lunga esperienza di documentari sui temi scottanti della sua regione, ha il chiaro scopo di «rendere il cinema collegato alla realtà e socialmente utile»[80]. Rosso Malpelo diventa «un modello, un paradigma quasi mitico di tutte le frustrazioni, le distanze, i silenzi e i sogni misteriosi delle tante infanzie difficili e solitarie, disperate e rabbiose»:

Dentro uno spazio definito (la zolfara), Malpelo e compagni svelano la loro lotta per la sopravvivenza contro l'incomprensione, la (dis)educazione culturale, il disamore e la disattenzione dei grandi. Il miracolo di *Rosso Malpelo* è quello di essere un film ter-

77. Così F. Sarazani in una recensione apparsa in "Il Tempo" dell'11 marzo 1944 e ripresa in F. Savio, *Ma l'amore no*, Sonzogno, Milano 1975, p. 345.

78. Carbone, Pasqua, *Dizionario della TV*, cit., *ad vocem*.

79. A. Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, Milano 2008, p. 441.

80. P. D'Agostini, *«Rosso Malpelo», un'infanzia rubata*, in "la Repubblica", 23 novembre 2007.

ribilmente serio senza calcare la mano sul dramma, senza ricorrere ai colpi di scena, senza abbandonarsi agli effetti spettacolari. Quella di Scimeca è un'opera "ferma" con uno stile essenziale, depurato, che non corre verso il culmine drammatico perché il suo significato è presente subito e in ogni momento del racconto[81].

5.3.4. INTORNO AL VERISMO

Una nuova versione del *Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana esce nel 1942, col titolo *Gelosia*, diretta da Ferdinando Maria Poggioli. Il marchese ha dato in sposa la sua amante Agrippina a un suo fattore, ma il matrimonio, secondo gli accordi, deve restare in bianco: il protagonista si è riservato ogni diritto sulla donna. Credendo che il fattore abbia violato il patto, il marchese lo uccide e fa credere che l'assassino sia un altro fattore, il quale viene condannato all'ergastolo. Dopo aver sposato una giovane aristocratica, in preda ai sensi di colpa, si confessa al parroco, che lo esorta a dichiarare la verità alle autorità giudiziarie. Rifiutato il consiglio, il marchese di Roccaverdina cade in preda ai tormenti del rimorso, fino a morirne. Il film appartiene alla corrente formalista del cinema italiano ed è «uno dei momenti di maggior approssimazione al discorso promosso dalla nostra critica degli anni Quaranta, che auspicava l'incontro fra cinema e letteratura». Il regista, abile nel far interagire i personaggi con l'ambiente, segue il proposito di «illustrare» il romanzo, di cui riesce a cogliere pienamente l'attualità. La semplificazione filmica, nella rinuncia alla complessità narrativa del libro, punta sul nucleo drammatico essenziale fino a conferire all'opera il carattere di vera e propria tragedia. «Fondamentale a tal fine [...] la funzione del paesaggio come protagonista, con i suoi lineamenti che disegnano l'immagine di una Sicilia che sarebbe diventata scena figurativa ricorrente nel successivo cinema neorealista e che mai come in questo film appare consustanziale al dramma»[82]; «l'abbagliante luce mediterranea che si espande nelle brulle campagne si contrappone ai freddi, pur se sontuosi, interni nobiliari, nella cui penombra si consumano passioni brucianti e pene segrete»[83]. Va sottolineata la volontà di Poggioli di cogliere un aspetto della cultura contadina distante dai modelli imposti dal regime, di sottolineare la sua contraddittorietà e il «carattere regressivo dei suoi valori arcaici»[84].

81. M. Gandolfi, *Rosso Malpelo*, http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=46966.

82. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., pp. 100-1.

83. Id., *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Dedalo, Bari 1988, p. 78.

84. *Ibid.*

Ancora col titolo *Gelosia*, il romanzo di Capuana torna sugli schermi nel 1953, per la regia di Pietro Germi. Infine, nel 1972, *Il marchese di Roccaverdina* diventa uno sceneggiato televisivo diretto da Edmo Fenoglio, il quale tuttavia vira in senso fiabesco, in consonanza con le attese del grande pubblico, tutti gli aspetti patologici del romanzo.

Già approdata al cinema sonoro con l'adattamento di una sua novella del 1921 (*La grazia*, di Aldo De Benedetti, 1929), Grazia Deledda torna sul grande schermo con l'adattamento del romanzo del 1906, *L'edera*, diretto nel 1950 da Augusto Genina su sceneggiatura dello stesso e di Vitaliano Brancati. Riserve sul film ha espresso Alberto Moravia, secondo il quale «la fedeltà al testo» non doveva «escludere una interpretazione più moderna dei fatti e delle condizioni ambientali»:

La Deledda, come D'Annunzio delle *Novelle della Pescara* e come, fino ad un certo segno, Verga, non si impacciava di giudicare i personaggi e riallacciarne polemicamente i caratteri alle situazioni sociali; altri erano i suoi fini, di rappresentazione lirica e drammatica e di descrizione naturalistica. Questa immobilità e questo conformismo che nella Deledda erano giustificati da ragioni storiche ed estetiche, nel film di Genina, quarant'anni più tardi, diventano fatalmente convenzione e grigiore[85].

Un giudizio simile ha dato Ennio Flaiano, che è tornato a sottolineare il conformismo di un film che sembra «un'opera pubblica, vogliamo dire corretta, posata, forse utile, ma senza slanci, con un piede nel folclore e un altro nella migliore tradizione. Un tentativo, insomma, di film ufficiale, per commemorazioni e centenari, tanto sembra ispirato a quel concetto monumentale dell'arte che è stato sempre, dal tempo delle esposizioni nazionali, il concetto dell'arte dei nostri uomini di governo»[86]. *L'edera* ha avuto anche una versione televisiva nel 1974, per la regia e sceneggiatura di Giuseppe Fina.

Nel 1952 anche *Marianna Sirca*, il romanzo del 1915, diventa un film (*Amore rosso – Marianna Sirca*) diretto da Aldo Vergato e sceneggiato, fra gli altri, da Giorgio Pastina. Un adattamento più fedele al testo sarebbe stato lo sceneggiato televisivo del 1964, diretto da Franco Ferrara. Per la televisione è anche la *Marianna Sirca* (1969) di Guglielmo Morandi, con Lea Massari.

85. A. Moravia, *L'edere messicana. Genina ha trovato l'attrice adatta: Columba Domìnguez, fisica e istintiva, può dirsi la rivelazione del film*, in "L'Europeo", 17 dicembre 1950 (ora in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, p. 103).

86. E. Flaiano, *Nuove lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano 1990, p. 232 (la recensione uscì in "Il Mondo" del 15 dicembre 1950).

Più interessanti sono le sorti di un altro romanzo, *La madre* (1920), che Mario Monicelli adatta liberamente nel 1954 per realizzarne una sorta di western nostrano: *Proibito*. Finisce in un regolamento di conti, infatti, l'odio che contrappone due famiglie sarde, nonostante le mediazioni di un sacerdote: la ragazza che doveva andare in sposa a un giovane del clan rivale per suggellare la pace si innamora proprio del prete. Monicelli, è stato osservato, «rende omaggio a Deledda almeno in una cosa: l'attenzione al paesaggio, la capacità di far coincidere la durezza dei contrafforti montani con la brutalità dei sentimenti, esattamente come nelle prove migliori aveva ottenuto la scrittrice, e come era già accaduto nel cinema muto»[87]. Duro è stato, tuttavia, il giudizio di Flaiano. A suo dire il cinema è riuscito a dare della scrittrice solo copie banali e noiose:

Il mondo di Grazia Deledda non è qui in causa, ma piuttosto le sue imitazioni, che hanno dato un tono così provinciale, limitato a tanta nostra narrativa. La scrittrice sarda vedeva oltre il folclore. I caratteri e le passioni da lei descritti raggiungono il clima universale della buona letteratura, nascono da un'osservazione diretta, sono dunque il risultato di uno sforzo inteso a rompere gli schemi narrativi e psicologici allora in voga[88].

5.4
Scapigliatura e dintorni

Giacomo l'idealista di Emilio De Marchi, apparso a puntate come strenna del quotidiano "La Perseveranza" nel 1897, è adattato nel 1942 da Alberto Lattuada. Questo suo primo film accentua, dietro l'apparente fedeltà al testo letterario, il carattere di "umiliati e offesi" dei suoi personaggi: umili figure di "onesti" sconfitti impietosamente dai meccanismi della società. L'anno seguente è la volta del *Cappello del prete*, il primo romanzo di De Marchi apparso nel 1888 presso Treves: Fernando Maria Poggioli, qui alla sua ultima regia, ne ricostruisce fedelmente l'atmosfera, pur modificando, forse anche per ragioni di censura, alcuni personaggi e il finale. Negli anni Sessanta e Settanta tornerà a occuparsi di De Marchi la televisione: nel 1963 Sandro Bolchi adatta *Demetrio Pianelli* (1890); lo stesso Bolchi, nel 1970, torna a girare *Il cappello del prete*.

Iginio Ugo Tarchetti e la sua *Fosca* (1869) arrivano sul grande schermo più tardi, ma i due adattamenti del romanzo escono a distanza ravvicinata: nel 1981

87. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 145.
88. Flaiano, *Nuove lettere d'amore al cinema*, cit., p. 233.

con *Passione d'amore* di Ettore Scola e l'anno seguente con *Fosca* di Carlo Tuzii. Se quest'ultimo, uscito in formato televisivo, può passare sotto silenzio, importante resta la regia di Scola, che offre un film suggestivo ed efficace nel restituire la morbosità che domina il romanzo. La bruttissima Fosca riesce a far innamorare di sé il giovane capitano di cavalleria Giorgio Bacchetti, già amante della bellissima Clara, e gli lascia in eredità, dopo una passione violenta e distruttrice, la sua infelicità di creatura solitaria e oltraggiosa. «Scola», ha osservato Tullio Kezich, «ha fatto un film sorvegliato [...] con una felice sapienza compositiva e un buffo finale dove un nano con le fattezze del regista irride alla confessione dell'eroe giudicandola inattendibile»[89]. All'apparenza «logico, esatto, lineare», il film si rivela, a una lettura più approfondita, «carico di simboli, di allusioni, di affanni "scapigliati": come era il libro; ma molto più conseguente ed armonico del libro, e con un raro equilibrio – narrativo e stilistico – tra l'evidenza tutta scoperta dei fatti e i loro significati più arcani, solo allusi, tenuti in ombra, nascosti»[90]. Più polemico è stato Alberto Moravia, che del resto giudicò il romanzo di Tarchetti non «bizzarro», «decadente» e «scapigliato», bensì opera che descrive con grande efficacia la «psicologia del profondo»:

In *Fosca* Tarchetti non ci ha descritto l'amore «anormale» tra un giovane e avvenente ufficiale e una donna di bruttezza "orrenda"; in realtà ci ha descritto la normalità di ogni amore che, appunto, consiste invariabilmente nell'essere anormale rispetto alla "norma", diciamo così mondana.

Scola, dunque, avrebbe dovuto proseguire «dal punto in cui Tarchetti si era "inorridito", e andare fino in fondo. In altri termini, doveva mostrarci il vero dramma dell'erotismo nel contrasto tra norma "pubblica" e norma "privata"». Se «il miracolo di ogni infatuazione erotica» consiste «nel cambiare la ripugnanza in attrazione», nel protagonista Giorgio tale «trasmutazione di valori» non avviene:

Si direbbe che Tarchetti vede Giorgio bello e perverso attraverso gli occhi di Fosca; Scola, invece, forse tratto in inganno dal fatto che Giorgio è il narratore, vede Fosca noiosa e orrenda attraverso gli occhi di Giorgio. Ma Scola ha sentito che il contrasto tra norma mondana e norma amorosa costituiva il fondo del problema e ha provveduto, con meticolosa ed elegante stilizzazione, a recuperare per noi l'ambiente stendhaliano-

89. T. Kezich, *Il nuovissimo Millefilm. Cinque anni di cinema 1977-1982*, Mondadori, Milano 1983.

90. G. L. Rondi, *Prima delle "Prime". Film italiani 1947-1997*, Bulzoni, Roma 1998, p. 560 (la recensione apparve in "Il Tempo", 8 maggio 1981).

tolstoiano della autobiografica (Fosca si chiamava Carolina C., era sarda, epilettica e certo non bella) vicenda di Tarchetti[91].

Nel 1945 lo scrittore Giorgio Bassani curava, per l'editore Colombo di Roma, un'antologia di novelle di Camillo Boito, *Il maestro di setticlavio*, in cui un ruolo centrale aveva *Senso* (1883). Qualche anno dopo Luchino Visconti decide di adattare la novella, e chiama Giorgio Bassani a collaborare alla sceneggiatura affidata a Suso Cecchi D'Amico. Il lavoro di scrittura è lungo e complesso: il racconto di Boito non fornisce che un'esile traccia narrativa, è scritto in prima persona e ha carattere "confessionale" e intimista (un diario sentimentale secondo la tradizione romantica della narrativa diaristica); il contesto storico, inoltre, vi entra solo secondariamente, laddove l'intento del regista è quello di passare dalla cronaca alla storia e illuminare attraverso di essa la complessità dei rapporti fra i personaggi, così da gettar luce su un'intera società e un'intera epoca. Eppure, nonostante il nome dello scrittore compaia nei titoli di testa solo come ispiratore del soggetto, la novella è «più di quanto non si creda o non si sia scritto allora e in seguito l'asse portante della struttura formale del film», dove è proprio l'atmosfera che circonda i due protagonisti a «coagulare attorno a sé la tragedia»[92]. Passato attraverso tre titoli provvisori (*Custoza*, *I vinti*, *Uragano d'estate*), *Senso* (1954) di Luchino Visconti ci riconduce all'atmosfera decadente da tragedia romantica, così caratteristica della letteratura scapigliata, grazie a una sapiente mescolanza di diversi suggerimenti letterari e un innovativo utilizzo del linguaggio cinematografico. Siamo nel 1866: Livia Serpieri (Alida Valli), per salvare suo cugino il marchese patriota Ussoni (Massimo Girotti), del quale, anche se sposata a un collaborazionista, condivide gli ideali patriottici, avvicina il tenente austriaco Franz Mahler (Ferley Granger), che Ussoni ha sfidato durante una manifestazione irredentista scoppiata spontaneamente alla rappresentazione del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al teatro La Fenice di Venezia. Livia non riesce a salvare il cugino, costretto all'esilio; si innamora del tenente e i due diventano amanti. Quando Franz improvvisamente scompare, la donna, perso ogni ritegno, inizia a cercarlo per tutta Venezia. Il marito la segue, non visto. Invece del suo amante, Livia ritrova Ussoni, che la coinvolge nei suoi progetti insurrezionali affidandole il denaro raccolto per l'impresa. Scoppia la guerra. I Serpieri si trasferiscono nella loro villa di Aldeno. All'improvviso, una notte, torna Franz Mahler, bisognoso di denaro per farsi riformare, e Livia non esita a

91. A. Moravia, *Addio, mia brutta. Addio!*, in "l'Espresso", 31 maggio 1981; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 1252-4 *passim*.

92. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 323.

dargli la somma raccolta dai patrioti. Ussoni si trova al fronte mentre la cugina raggiunge l'amante a Verona, dove lo sorprende con una prostituta. Trattata con disprezzo, la donna lo denuncia per diserzione al comando austriaco, e Mahler viene fucilato. A differenza di quanto accade nel racconto, non è la perversità di Livia il centro dell'azione, bensì il suo tradimento dell'ideologia in cui crede. *Senso* diventa così la vicenda di due amanti che sacrificano l'amor di patria alla passione erotica. A questo scopo Visconti ha aggiunto un personaggio, il marchese Ussoni, funzionale a creare una diversa polarità nella trama[93]. Ha dichiarato il regista:

C'è un tono di eccezionalità in questa storia che è un riflesso dei grossi movimenti politici e sociali che nei tempi della battaglia di Custoza vengono a maturazione: e, nella risoluzione dell'avventura d'amore, c'è una allusione evidente al crepuscolo di un periodo travagliato della storia d'Italia. Il tenente austriaco Franz Malher, e la contessa veneziana Livia Serpieri, adulteri e traditori, sono figure di un mondo in decadenza. Lui è un cinico crudele, interiormente disfatto, che tenta di attaccarsi alla vita in tutti i modi, al di là di ogni scrupolo; lei è una romantica ma senza solida consistenza morale, o così si illude che sia. Quando ha la sensazione che Franz ha sfruttato il suo amore e la sua posizione sociale per dare sfogo alla sua bestialità, Livia si atteggerà a giustiziera, ma in realtà compirà una vendetta suggeritale dall'amor proprio ferito. Nella tematica dei miei film, *Senso* si riallaccia quindi in certo modo a *Ossessione*. Anche questa è una vicenda di due esseri in un ambiente su cui incombe la tragedia. In *Ossessione* l'amore dei due protagonisti portava direttamente al delitto, che era la soluzione fatale di un conflitto d'interessi e di un urto di caratteri; qui è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla misera fine di un'avventura d'amore[94].

93. Cfr. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, cit., p. 96.

94. Cit. in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., pp. 298-9. Il film piacque a Italo Calvino, che ne ha parlato a lungo in una sua recensione (*Gli amori difficili dei romanzi con i film*, in "Cinema Nuovo", 43, 25 settembre 1954): «*Senso* è il primo dei [...] film [di Visconti] che si richiami esplicitamente a un testo letterario: ma si tratta solo di un "minore" che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti. Naturalmente, tra quel che intendeva Boito e quel che sta a cuore a Visconti c'è un abisso. Camillo Boito è un piccolo Maupassant nostrano, col fiato un po' grosso in confronto del maestro, ma con una vitalità naturalistica che va tenuta per buona. La sua contessa Livia è una donna che fonda tutta la sua vita sulla sessualità quanto mai di superficie, istintiva, borghese e veneta, che la porta alla passione e alla vendetta come per il naturale ingrandirsi di un'onda. A Visconti invece quel che preme è il dramma della decadenza in un tempo di rivoluzione, il *cupio dissolvi* di una società vista con partecipazione e insieme d'odio di chi fin troppo la conosce. È storia contemporanea quella che lui racconta, non ottocentesca: e a contrasto degli amori esasperati della classe che muore, Visconti pone Roberto Ussoni e il Risorgimento, che in Boito non c'erano. [...] Ma questi punti di imperfetta autonomia tra testo letterario e film

5.5
Splendori e miserie dell'Italia umbertina

5.5.1. ANTONIO FOGAZZARO

Apparso nel 1881, *Malombra* di Antonio Fogazzaro rappresenta un'operazione «originale e complessa di riscatto antipositivistico», dove i «motivi tipici dell'eversione scapigliata, funerei e fantastici, hanno deposto la cifra della dolente infrazione contestativa, per assumere il rilievo della spettacolarità melodrammatica». La follia non è più «l'emblema di uno spaesamento drammaticamente sofferto, bensì il requisito distintivo che garantisce l'eccezionalità della protagonista Marina: la sua singolarità di superdonna e la sua volontà di dominio, dinanzi alla banale e inelegante norma del quotidiano»[95]. Ha scritto Gino Tellini:

> La malattia non porta con sé la condanna alla solitudine, né angoscia della diversità, né consapevolezza di un'esclusione, ma si trasforma in segno nobilitante, come apologia di una sensibilità sovrumana, di una vocazione autoritaria incline al disprezzo degli altri. Non per nulla l'agire di Marina è azionato dal desiderio di vendetta e di punizione contro quanti non sottostanno ai suoi disegni. Tra il «Palazzo» del conte Cesare D'Ormengo e gli abitanti del villaggio non c'è comunicazione linguistica, né rapporto umano, se non quello dell'elemosina [...]. L'obiettivo antiborghese di Fogazzaro porta all'aristocratica selezione di personaggi superiori, devoti alla mistica liturgia delle anime raffinate, dei «cavalieri dello spirito»[96].

Nel 1917 il primo romanzo di Fogazzaro diventa un film, prodotto dalla Cines e diretto da Carmine Gallone, con la diva Lyda Borelli nel ruolo della protagonista. Sebbene restia a considerare *Malombra* un romanzo adatto alla riduzione cinematografica, la critica del tempo apprezzò il lavoro di Gallone per le riprese in esterni e la cura estetizzante della composizione dell'inquadratura che ne fanno uno dei primi e migliori esempi di cinema gotico rivissuto in pieno gusto liberty. Scriveva Tito Alacevich:

non invalidano la riuscita dell'operazione di Visconti. Si veda cosa ha saputo fare di quell'atmosfera di vita soldatesca che è la nota più poetica del racconto. Quel che conta è che sviluppando il suo autore senza tradirlo, è riuscito a centrare un nodo culturale contemporaneo, a fare insieme autobiografia, saggio, programma morale e giudizio di costume. La letteratura può essere questo per il cinema: un punto di partenza; l'importante è dire cose nuove».

95. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 226.

96. Ivi, pp. 226-7 *passim*.

Ecco finalmente un lavoro dal perfetto colore locale. Quel castello di Malombra, quelle scene lacustri, quei monti, quelle darsene, quelle cascate d'acqua, sono tanti capolavori fotografici. [...] *Malombra* piace per la magnificenza dei quadri, pel superbo colore, per la tecnica e l'interpretazione, ma non ha alcuno di quei requisiti, per cui un'opera cinematografica può elettrizzare le folle: non diverte, non commuove, non persuade. *Malombra* è adatta per sale di proiezione frequentate da intellettuali, da artisti, da poeti; non è per il grosso pubblico. [...] In complesso, *Malombra* è tecnicamente una meraviglia; drammaticamente, è poco meno che asfissiante[97].

Riduzione iperbolica e nello stesso tempo «stilizzata fino all'inverosimile»[98] sarà invece la *Malombra* diretta nel 1942 da Mario Soldati: qui la vicenda del libro diventa «oscura e complicata», visualizzata in una fotografia «a tinte di carbone», «in un continuo gioco di ombre soffocato nella più profonda notte». I tanto apprezzati esterni del film di Gallone, in grado di ricreare «viva la poesia descrittiva del romanzo», riescono appena, nella seconda versione dal libro, «a dare un po' di respiro e di serenità ottica»[99]. Il difetto maggiore del film è stato individuato da Giuseppe De Santis proprio nell'«ambizione di esser fedeli al romanzo», che ha finito per sommergere «personaggi e avvenimenti in un inevitabile marasma romantico, ampolloso e pedante. Il racconto va avanti con intoppi frequenti: l'anacoluto sembra, addirittura, il suo termine d'ispirazione poetica»[100]. Sospeso tra calligrafismo ed ermetismo, eccessivo e funereo, il film è un'immersione nel "fantastico" del tutto inedita nel cinema italiano. L'eleganza formale, in quegli anni, è del resto un "rifugio" per quanti vogliano evitare di prendere posizione nei confronti del fascismo, e al contempo sottrarsi «alla dittatura degli stilemi commerciali e disimpegnati». Con il calligrafismo, ha osservato Bragaglia, «l'assunzione di un modello letterario non è più casuale, né dovuta a stimoli puramente mercantili, ma è una scelta avvertita, ricca di sfumature e significati impliciti, frutto il più delle volte di una cultura raffinata che poco ha in comune con la massa»[101].

97. La recensione, uscita in "Film" del 20 febbraio 1917, è riportata in Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 47.

98. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 40.

99. Queste le impressioni espresse da Fabrizio Sarazani in un articolo uscito in "Il Giornale d'Italia" del 25 dicembre 1942, cit. in Chiti, Lancia (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. I, cit., p. 207.

100. Cito la recensione – apparsa in "Cinema" del 25 gennaio 1943 – da A. Parisi, *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Cadmo, Roma 1983, p. 27.

101. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 111. Sul calligrafismo cfr. L. Micciché, *L'ideologia e la forma. Il gruppo «Cinema» e il formalismo italiano*, in A. Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 1-28.

Sotto questi rispetti è significativo osservare come Fogazzaro abbia avuto un ruolo predominante nel cinema italiano e nei registi di quegli anni, affascinati dallo spiritualismo misticheggiante dello scrittore cattolico. Né del resto Soldati ha chiuso i conti con Fogazzaro, di cui ha già adattato nel 1941 *Piccolo mondo antico* e su cui torna nel 1947 con *Daniele Cortis*. Ha osservato il regista:

Fogazzaro è un autore celebre in Italia, molto cattolico, molto intelligente, uno scrittore di prim'ordine. Ci sono tre scrittori che discendono da Manzoni, una cerniera tra l'Otto e il Novecento; tre scrittori la cui formazione è molto regionale, addirittura dialettale: Giovanni Verga siciliano, Italo Svevo triestino, Antonio Fogazzaro veneto. In fondo, tutto Svevo fa i conti con l'umorismo di Don Abbondio nei *Promessi sposi*, Fogazzaro riprende il problema religioso, la sensualità religiosa della monaca di Monza, e Verga riprende l'epopea dei poveri, questi miserabili oppressi che sono Renzo e Lucia[102].

«Affabile retrospettiva memoriale», il romanzo *Piccolo mondo antico*, del 1895, è un'«affettuosa rievocazione, ironica e nostalgica, del tramontato microcosmo della Valsolda, sul lago di Lugano, con conflitti di vita coniugale e stilizzate idealità patriottiche»; spinto dall'impegno di «riformatore cattolico», lo scrittore vi affronta temi di grande attualità nella cultura dell'Italia umbertina: «la crisi dell'istituto familiare, la necessità del rinnovamento della Chiesa, il rapporto tra fede e scienza, tra eros e morale»[103]. Soldati ne fa un film dalla narrazione estremamente lineare, alla cui sceneggiatura collaborano Lattuada ed Emilio Cecchi: i tre sono concordi nel ricondurre i torni melodrammatici del libro in una prospettiva realistica in cui tuttavia l'ambiente, come già nel romanzo, è soprattutto «momento di definizione, non solo geografica, di una realtà dai tratti inconfondibili»[104]. In particolare Soldati è abile a cogliere il legame tra esterni e psicologia dei personaggi, ma depura completamente l'opera letteraria dalla polemica modernista – col rischio di smarrire i «contrasti d'anima, fluttuanti in quello spiritualismo» tardo-ottocentesco – derivata direttamente dalla tradizione settentrionale italiana (Manzoni e Rosmini) e pure caricata di «qualcosa di compiaciuto, di prezioso»[105]. «Al contrasto ideologico implicito nel romanzo tra la superficiale religiosità e il conformismo di Franco Maironi e la superiore umanità della moglie, contrasto tipico del moderni-

102. Così Mario Soldati intervistato da Jean A. Gili, in E. Morreale, *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma 2009, p. 96.

103. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 227.

104. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 94.

105. Cfr. P. Bianchi, *L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1940-1943*, Il Formichiere, Foligno 1978, p. 68.

smo di Fogazzaro, si sostituisce», osserva Attolini, «una partecipe descrizione delle ragioni sociali intrise di pregiudizi che minano la altrimenti salda unione dei due coniugi»[106]. Sebbene *Piccolo mondo antico*, come già *Malombra*, entri a far parte di un cinema *mélo*, è proprio attraverso storie ottocentesche di amori contrastati che il regista «giunge a una paradossale modernità», allontanandosi da ogni tentazione di racconto d'appendice:

I suoi film sono «antipopolari», si rifanno all'espressionismo tedesco e al cinema muto [...], esplorano le profondità di campo con un gusto barocco paragonabile a Sternberg e ai lavori, all'epoca ignoti all'Italia, di Orson Welles. Insomma, Soldati professa un cinema che si fa carico di tutto il proprio passato figurativo, letterario e filmico, proprio nel momento in cui il cinema crede di scoprire una nuova verginità di sguardo. E prosciuga le fonti del mélo negando ogni funzionalità allo stile, che diventa contemplativo, distanziato, e dominato da figure femminili forti, pronte al sacrificio ma in fondo padrone delle proprie scelte[107].

Da osservare infine l'interpretazione in chiave "regressiva" della storiografia risorgimentale da parte di un Soldati che sembra contrapporre consapevolmente a Gioacchino Volpe il *Risorgimento liberale* (1924) dell'Omodeo, «con un popolo del tutto assente dalla lotta e una dirigenza solo di tipo alto borghese e intellettuale»[108].

5.5.2. LA FORTUNA CINEMATOGRAFICA DI EDMONDO DE AMICIS

L'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale segna una nuova attenzione per *Cuore*, il libro per ragazzi che Edmondo De Amicis pubblica presso Treves nel 1886. Tra il 1915 e il 1916 la casa di produzione torinese Film Artistica Gloria avvia un progetto per la riduzione di tutti e nove i racconti mensili che costituiscono il fortunato libro deamicisiano. Ai sentimenti e agli ideali di *Cuore*, del resto, hanno già guardato i registi che si sono preoccupati di girare film pedagogici ed edificanti per un pubblico giovanile, al fine di diffondere nelle nuove generazioni i valori civili e morali del Risorgimento. Altruismo, solidarietà e fratellanza sostanziano già *Il piccolo garibaldino* (Cines, Roma 1909), che ri-

106. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 93.
107. Morreale, *Mario Soldati e il cinema*, cit., p. 245.
108. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. II: *Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 285. Trascurabili i risultati di due più tarde trasposizioni di opere fogazzariane: *Piccolo mondo antico* di Silverio Blasi (1957) e *Piccolo mondo moderno* di Daniele D'Anza (1983).

prende gli stilemi caratteristici della letteratura risorgimentale giovanile. Lo stesso dicasi per *L'eroico pastorello* (Cines, Roma 1910) e più ancora per *Il racconto del nonno* (Milano Films, Milano 1910) di Giuseppe De Liguoro. Proprio nel 1911, anno del giubileo della patria, la Cines ha proposto la riduzione di *Il tamburino sardo*, il racconto di gennaio che è fra i più significativi dell'intero libro, affidandone la regia a Umberto Paradisi. Ora, per la regia di Leopoldo Colucci, escono *Il piccolo patriota padovano* (1915), *Il piccolo scrivano fiorentino* (1915), *L'infermiere di Tata* (1915), *Sangue romagnolo* (1916); Vittorio Rossi Pianelli dirige *La piccola vedetta lombarda* (1915) e *Il tamburino sardo* (1915); Umberto Paradisi si occupa, nel 1916, di *Valor civile*, *Dagli Appennini alle Ande* e *Naufragio*. Eppure c'è chi, come Ugo Ugoletti, osservò che «non tutti i racconti di *Cuore* si prestavano alla riduzione cinematografica. *Dagli Appennini alle Ande*», ad esempio, presentava «i caratteri» di un film «d'avventure, senza quegli elementi» che rendono interessante lo spettacolo cinematografico: «un seguito monotono di scene; un ripetersi della medesima azione più volte; sempre lo stesso personaggio in ogni quadro, con contorno di qualche comparsa qua e là». Mancava insomma, a suo dire, il «coefficiente essenziale di successo»[109]. Nondimeno, a garantire la fortuna delle numerose pellicole è proprio il loro indiscutibile spessore patriottico e propagandistico. Solo nella parte finale del conflitto e negli anni immediatamente seguenti il cinema educativo abbandonerà le trame risorgimentali e deamicisiane per concentrarsi ora sulla guerra in atto, ora su più sentite questioni del presente. Augusto Genina, ad esempio, nel 1925, si rivolgerà al De Amicis più sentimentale, liberamente ispirandosi all'*Inno alla madre* per *Il focolare spento*, film che ottiene particolare successo anche in Germania[110]. Nel frattempo, però, il socialismo sentimentale dello scrittore ispira Vladimir Majakovskij, che sceneggia *La maestrina e gli operai* per Yevgeni Slavinsky, regista di *Baryshnya i khulygan* (Russia 1918). Il film, conosciuto in Italia col titolo *La signorina e il teppista*, è ambientato in un povero quartiere operaio della Russia prerivoluzionaria, e vede lo stesso Majakovskij nei panni del giovane *khulygan* ("teppista", appunto) salvato dal suo tragico destino dall'amore per una *baryshnya*.

Negli anni Quaranta, prima di tornare in Italia, *Cuore* approda in Messico con *Corazón de niño* (1939) di Alejandro Galindo (poi nel 1943 con *Dulce ma-*

109. La recensione, apparsa in "Il Tirso Cinematografico" del 31 maggio 1916, è riprodotta in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1916*, vol. VIII, parte I, Nuova ERI, Torino 1992, p. 127.

110. Sul film cfr. l'analisi di J. A. Gili, *«Il focolare spento» di Genina*, in "Immagine", VI, 1983, 4, pp. 1-4.

dre mia di Alfonso Patiño Gómez, il quale ultimo attualizza il racconto di maggio *Dagli Appennini alle Ande* ambientandolo tra i rifugiati spagnoli della guerra civile)[111]. Nello stesso periodo, a distanza di un anno, Flavio Calzavara dirige *Carmela* (1942) e *Dagli Appennini alle Ande* (1943). Il primo è tratto dal bozzetto contenuto in *La vita militare* (1868), ed è un film che rientra appena nella linea narrativa verista caratteristica del nostro naturalismo cinematografico, con elementi di natura teatrale e «sbalzi di tono dal dannunzianesimo rusticano al sentimentalismo da cartolina per soldati»[112]. Il secondo è un esempio della coeva corrente del calligrafismo. L'esercito, come nel racconto, è il vero protagonista della narrazione ed è descritto come «specchio simbolico e paradigma organizzato di tutti i valori-guida necessari allo sviluppo della nazione italiana»[113]. Nel 1948 esce *Cuore* di Duilio Coletti, con Vittorio De Sica nel ruolo del maestro Edmondo Perboni e Maria Mercader in quello della maestrina dalla penna rossa. È il primo film girato a Cinecittà dopo la sua riapertura nel 1947. All'indomani del secondo conflitto mondiale, un'Italia disastrata cerca di riscoprire uno «spirito unitario» in quei toni melodrammatici deamicisiani che Coletti sottolinea con insistenza[114]. Lo stesso anno è già uscito, in Argentina, *Corazón*, sceneggiato e diretto da Carlos F. Borcosque. *Il tamburino sardo* torna invece sugli schermi nel 1953, quarto dei nove episodi che compongono *Altri tempi* di Alessandro Blasetti: alla base del film c'è un rivenditore di libri usati che presenta vari volumi il cui contenuto corrisponde agli episodi messi in scena.

Nei decenni a venire, De Amicis non manca mai dal grande o dal piccolo schermo. Del 1959 è lo sceneggiato televisivo in cinque puntate *Il romanzo di un maestro*, diretto da Mario Landi, che segue con sostanziale fedeltà il romanzo omonimo scritto da De Amicis lo stesso anno di *Cuore*, ma apparso presso Treves solo quattro anni dopo; contemporaneamente, al cinema, giunge un nuovo *Dagli Appennini alle Ande*, dove il regista Folco Quilici evidenzia la sua esperienza di documentarista. Poi, negli anni Sessanta, Julio Bracho torna ad ambientare a Taxco, in un Messico rurale, il suo *Corazón de niño* (1963). Sempre

111. E. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1: *1926-1940*, Ediciones Era, Ciudad de Mexico 1986, p. 149.

112. Così G. De Santis in una recensione apparsa in "Cinema", 158, del 25 gennaio 1943 e riportata in Chiti, Lancia (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. 1, cit., p. 65.

113. B. Traversetti, *Introduzione a De Amicis*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 24.

114. Cfr. G. L. Rondi, *Prima delle "Prime"*, cit., p. 42 (la recensione apparve in "Il Tempo" del 5 aprile 1949); e M. Tortora, *Cuore. Primi Schermi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 15 e 21 ss.

in Messico *Cuore* diventa una serie televisiva in ventiquattro puntate: *Corazón de dos ciudades* (1969).

Per la sua versione di *Cuore* del 1973 Romano Scavolini sceglie la strada dell'attualizzazione, sostituendo i contenuti del libro con tematiche che vanno dalla Prima guerra mondiale ai fenomeni migratori degli anni Settanta. Il primo episodio trascrive il racconto di marzo *Sangue romagnolo*: il giovane Ferruccio torna a casa tardissimo e malandato dopo un pomeriggio passato con gli amici; lo accoglie la nonna, che lo rimprovera per il suo comportamento e le cattive frequentazioni. All'improvviso dei ladri irrompono in casa: Ferruccio oppone resistenza, ma resta incidentalmente ucciso da un colpo diretto alla nonna, rea di aver riconosciuto uno dei malviventi. Protagonista del *Tamburino sardo*, secondo episodio del film, è un giovane partigiano che, grazie al suo eroico sacrificio, riesce a salvare i compagni assediati da un gruppo di soldati tedeschi. *La piccola vedetta lombarda* ci riporta invece alla Prima guerra mondiale: una formazione sbandata di cavalleggeri italiani arriva a San Basilio, dove un giovane pastore, il solo rimasto in paese, sale sul campanile per trasmettere ai soldati notizie dal fronte. Il quarto e ultimo episodio, il racconto dei febbraio *L'infermiere di Tata*, ha per protagonista Guido, ragazzo meridionale che giunge a Napoli in cerca del padre ricoverato all'ospedale Pellegrini. Crede di individuarlo in un degente che i medici giudicano senza speranze, e che Guido decide di assistere fino alla guarigione. Un giorno si imbatte nel suo vero padre che sta uscendo dall'ospedale, ma il ragazzo, fedele alla promessa fatta a se stesso, torna ad assistere l'emigrato in fin di vita. Sempre nel 1973 Luigi Filippo D'Amico dirige *Amore e ginnastica*, fedele traduzione intersemiotica dell'omonimo romanzo deamicisiano. Il regista, tuttavia, privilegia gli aspetti ironici e comici del racconto, ricorrendo alle tecniche utilizzate dal cinema muto per le "comiche": accelerazioni e rallentamenti dell'immagine. Viene così focalizzata una sola componente del testo letterario, per cui i protagonisti si trovano appiattiti «su una bidimensionalità comico-umoristica che non rende giustizia all'attenta osservazione della scrittura» di De Amicis[115].

Ma il più importante adattamento di *Cuore* resta, senza dubbio, il film omonimo diretto nel 1984 da Luigi Comencini: sceneggiato televisivo in sei episodi, da cui il regista ricava poi una versione cinematografica di 115 minuti. Quest'ultima, in cui scompaiono quattro racconti mensili, non è un semplice

115. R. Ubbidiente, *L'Officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis*, Frank & Timme, Berlin 2013, p. 274.

riassunto delle puntate ma un vero e proprio prodotto autonomo, con un suo ritmo narrativo e una sua scrittura. Sorta di enorme *flashback*, il film descrive l'ultimo anno scolastico di una classe elementare, in cui un maestro, per quattro mesi, legge ai suoi studenti un racconto. Il tempo presente è quello della Prima guerra mondiale: tre giovani soldati, ex compagni di scuola, si ritrovano al fronte e rievocano il passato. I racconti sono trasformati in film muti di inizio secolo, naturalmente in bianco e nero e con pellicola "rovinata" affinché sembrino d'epoca. «Il microcosmo scolastico», ha osservato Jean A. Gili, «è rivelatore di un mondo tormentato dalle sue contraddizioni, dal suo patriottismo, dal suo acceso impegno per la difesa dei valori che porteranno alla carneficina del '15-18»[116]. La carica di denuncia nei confronti di quelle storie edificanti che avrebbero spinto tanti giovani al sacrificio – nelle guerre risorgimentali prima, nella Grande Guerra poi – è più che implicito. Ma a ben vedere quella di Comencini è una doppia denuncia: sotto accusa ci sono anche quei numerosi film che, proprio tra il 1915 e il 1916, hanno utilizzato De Amicis per una martellante propaganda interventista.

Certo meno interessanti sono i successivi adattamenti per la televisione: *Dagli Appennini alle Ande* (1990) di Pino Passalacqua e *Cuore* (2004) di Maurizio Zaccaro, in sei puntate, solo liberamente ispirate ai racconti deamicisiani. Più suggestivo è invece ricordare che i racconti del libro *Cuore* sono serviti da spunto per film d'animazione giapponesi (i cosiddetti "manga"): *Haha wo tazunete sanzenri* (ovvero "Tremila miglia alla ricerca della mamma"), ispirato evidentemente a *Dagli Appennini alle Ande* (*Marco – Dagli Appennini alle Ande* è il titolo dell'*anime* in Italia), si compone di cinquantadue puntate di circa 25 minuti ed è andato in onda nel 1976 su Fuji Television (in Italia è stato trasmesso per la prima volta nel 1980 sul primo canale RAI). Diretto da Isao Takahata e disegnato da Yoichi Kotabe, è stato prodotto dalla Nippon Animation, dalla Taurus Film e da Fuji Television nell'ambito del progetto *Sekai Meisaku Gekijo* (*World Masterpiece Theather*), dedicato agli adattamenti delle grandi opere per l'infanzia. Basata sull'intero romanzo di De Amicis è invece la serie, prodotta dalla stessa Nippon Animation per la regia di Eiji Okabe, *Ai no gakko cuore monogatari*, in ventisei episodi di 22 minuti andati in onda nel 1981 su Mainichi Broadcasting (giunti in Italia l'anno seguente). Il racconto di maggio torna, infine, in un film d'animazione del 1999: *Marco haha wo tazunete sanzenri*, diretto da Kôzô Kusuba.

116. J. A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma 2005, p. 101.

5.5.3. *PINOCCHIO*, O DELL'*ADAPTOGÉNIE*

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino è il libro più celebre di tutta la letteratura italiana del secondo Ottocento. Apparso nel "Giornale per i bambini" tra il 1881 e il 1883, raccolto in volume nello stesso 1883 dall'autore, Carlo Lorenzini, a tutti noto col nome di Collodi. Il successo di *Pinocchio* è stato ed è costante nei decenni e supera i confini dell'Italia, penetrando nell'immaginario di milioni di bambini e adulti di tutto il mondo. Caso estremo di "intermedialità" già a partire dalle prime edizioni riccamente illustrate, il libro è stato fonte di ispirazione per tutte le arti, dal teatro alla musica al cinematografo. Oltre ai numerosi rifacimenti teatrali (memorabile resta la versione straniante di Carmelo Bene, destinata a un pubblico non certo di bambini) e alle altrettanto numerose "riscritture" letterarie (si ricordino il *Commento alla vita di Pinocchio* e *La vita nuova di Pinocchio* di Luigi Compagnone, apparsi rispettivamente nel 1966 e 1971, il *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli, del 1977, e, dello stesso anno, il *Pinocchio con gli stivali* di Luigi Malerba), le riduzioni cinematografiche hanno consacrato definitivamente la fortuna del capolavoro collodiano, entrando a far parte a pieno diritto della storia della sua ricezione.

Nel 1911 la Cines di Roma decide di realizzare il suo primo lungometraggio. Ricorre a *Pinocchio*, affidandone la direzione artistica a Giulio Antamoro. Nei panni del burattino c'è un maestro del cinema comico, Ferdinand Guillaume, conosciuto col nome d'arte di Tontolini o Polidor. Il progetto vuole armonizzare vari aspetti dell'opera collodiana: la comicità e i temi tipici della letteratura per l'infanzia e del romanzo d'avventura. Proprio per questo, però, il libro ne esce stravolto: il rapporto con la fonte letteraria è inquinato o arricchito dalla mediazione di altre fonti paraletterarie; su tutte, le "Pinocchiate", avventure illustrate e apocrife di *Pinocchio* che fecero la fortuna dell'editoria per ragazzi negli anni a cavallo dei due secoli: *Viaggio ignorato del celebre burattino di Collodi* (1894), *Pinocchio sulla luna* (1910), *Pinocchietto esploratore* (1910), *Pinocchietto in Egitto* (1910), *Pinocchietto al Polo Nord* (1910)[117]. Uscita pochi mesi dopo *L'inferno* della Milano Films, la pellicola di Antamoro ne condivide la non linearità di una narrazione che procede per quadri, «piani autonomi di scena, uniti all'utilizzo della profondità di campo e al movimento degli attori

117. Cfr. I. Pezzini, P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma 2002. Per l'analisi del film di Antamoro cfr. R. De Berti, *Il pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, ivi, pp. 157-74.

nello spazio filmico»[118]. Numerose sono le varianti rispetto al romanzo, con l'eliminazione di personaggi e avvenimenti, l'inserimento di nuovi episodi (soprattutto relativi al tema del viaggio, così tipico delle "Pinocchiate") e una diversa disposizione delle vicende corrispondenti. Da un punto di vista iconografico è evidente la ripresa delle illustrazioni di Attilio Mussino per l'edizione Bemporad dello stesso 1911, tanto che si potrebbe parlare di «un'operazione combinata, un tentativo di utilizzare il personaggio in chiave multimediale fra cinema, letteratura e illustrazione, con la Cines e Bemporad che cercano di sfruttare reciprocamente la forza di questo marchio-Pinocchio che deve essere immediatamente riconoscibile»[119]. E tuttavia sono accentuati gli elementi fantastico-avventurosi e i toni burlesco-parodistici, con conseguente riduzione degli aspetti educativi (il personaggio del Grillo parlante è del tutto eliminato), cosicché il film si delinea come «un testo sincretistico dove confluiscono il libro di Collodi, il cinema e la letteratura di viaggio e fantastica»[120]. Quasi un quinto della durata del film è rappresentato dall'episodio in cui il protagonista, in America, incontra gli indiani. Ecco alcune didascalie: «Pinocchio, dopo esser fuggito dalla prigione del paese degli Acchiappacitrulli, si tuffa in acqua e inizia a nuotare»; «Dopo 99 giorni di nuoto Pinocchio è arrivato vicino al paese degli indiani». In mare Pinocchio è rincorso da una balena (che qui come nei successivi adattamenti sostituisce il pescecane del libro), e gli indiani, che l'hanno vista, salgono sulle loro piroghe cercando di catturare il grosso pesce, «ma prima che arrivino Pinocchio è inghiottito». Nel ventre della balena il protagonista incontra Geppetto; poi i due, usciti dallo stomaco del pesce, vengono catturati dagli indiani. «Pinocchio che era di legno è creduto un mago e fatto capo degli indiani. Geppetto è messo arrosto»; «Pinocchio, con in testa il copricapo di piume dei capi indiani, esce da una tenda ed è adorato dagli indiani dell'accampamento». Ne approfitta per liberare Geppetto. Ora i due scappano, inseguiti, e arrivano al campo dei soldati canadesi, che sterminano gli indiani. Va osservato che i soldati non sono vestiti con le tipiche giubbe rosse, ma con l'abbigliamento delle truppe coloniali italiane che proprio nel 1911 erano impegnate nell'impresa di Libia. L'immaginario e l'iconografia da *wild west* facevano ormai parte della letteratura popolare anche in Italia, grazie soprattutto ai romanzi di Salgari. Gli elementi esotici e il punto di vista colonialista tipico di tante opere del periodo confermano la natura fortemente sincretistica del

118. Ivi, p. 159.

119. G. Manzoli, R. Menarini, *Pinocchio*, in M. Canosa, A. Costa (a cura di), *«Fotogenia». Storie e teorie del cinema*, 4, CLUEB, Bologna 1999, p. 216.

120. De Berti, *Il pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro*, cit., p. 162.

Pinocchio di Antamoro, «punto di snodo di un reticolo intermediale che assume e rimodella diverse serie culturali. Non solo si aggiunge ai tanti ipertesti derivati dall'ipotesto di Collodi, ma si rilancia all'esterno, contribuendo a preparare il terreno anche presso il pubblico italiano alla ormai imminente affermazione del western cinematografico come genere autonomo»[121].

«Spartiacque e sorta di film matrice alternativo allo stesso testo letterario»[122] è il *Pinocchio* prodotto nel 1940 dalla Disney, adattato e diretto da vari registi. Considerato un capolavoro disneyano (il film rappresenta una conquista rivoluzionaria nel settore degli effetti animati, coi movimenti realistici di veicoli, macchinari ed elementi naturali come pioggia, fulmini, neve, fumo, ombre e acqua), risulta tuttavia più cupo degli altri Classici Disney. Numerose, anche in questo caso, sono le varianti dal romanzo. Si nota soprattutto il ruolo di primo piano conferito al Grillo Parlante, elevato a narratore della storia: incaricato dalla Fata Azzurra di diventare la coscienza di Pinocchio, lo segue per tutto il lungometraggio. La stessa Fata è molto diversa da quella del libro: non ha una casa, ma è una stella del cielo, nota come "stella dei desideri"; i suoi capelli sono biondi, non turchini (ma il turchino è recuperato per le sue vesti). Non si ammala e non muore: il suo aspetto e il suo atteggiamento sono più divini che fiabeschi. Ma l'infedeltà principale al testo collodiano è «quella di aver trasformato il protagonista in un ragazzino abbastanza normale, non molto stravagante di aspetto (le linee del volto e il naso sono arrotondati e mobili, solo dalle gambe si capisce che è un mezzo burattino) o di carattere (non è un monello, lascia la retta via per ingenuità e non per debolezza morale)»; quanto alle figure di contorno, che in Collodi svolgevano un ruolo essenzialmente «morale», nel film «vengono faticosamente convertite alla comicità e al realismo»[123].

«Filmetto senza la minima pretesa», realizzato «col minimo dispendio di energie intellettuali, tecniche e finanziarie»[124], è la versione di Giannetto Guardone, *Le avventure di Pinocchio* (1947); scarsa risonanza e circolazione ha avuto anche il solo lungometraggio realizzato dal critico Attilio Giovannini, *Pinocchio e le sue avventure* (1954). Certo più significativo è il film di animazione di Giuliano Cenci, *Un burattino di nome Pinocchio* (1972), ispirato alle illustrazio-

121. Ivi, p. 170.

122. N. Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, in N. Dusi, L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, p. 103.

123. O. De Fornari, *Walt Disney*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 62-3.

124. Così U. Teschi in una recensione apparsa in "Hollywood", 137, 1948 e riportata in R. Chiti, R. Poppi (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II: *Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991, p. 51.

ni di Attilio Mussino e pensato dall'autore come versione quanto più fedele possibile all'originale. Proiettata e pubblicizzata esclusivamente tramite circuiti regionali, l'opera ha avuto tuttavia scarsa circolazione, e solo in anni recenti (2012-13), dopo lo smarrimento dei negativi originali, è stata riscoperta, restaurata e di nuovo messa a disposizione del pubblico. Dello stesso 1972 è invece uno dei più significativi film italiani tratti dal romanzo di Collodi: *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini, con Nino Manfredi nel ruolo di Geppetto, Gina Lollobrigida in quello della Fata Turchina, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia nei panni rispettivamente del Gatto e della Volpe, Vittorio De Sica in quello del Giudice e Lionel Stander in quello di Mangiafuoco. Pinocchio è interpretato dal giovanissimo Andrea Balestri, e diventa burattino o bambino in seguito a punizione o premio della Fata Turchina. Sceneggiato televisivo in sei puntate, da cui Comencini ha poi ricavato un film per il grande schermo, questo *Pinocchio*, ambientato nell'Italia appenninica contadina, vede «quasi del tutto eliminato» l'elemento fiabesco: il privilegio è accordato agli aspetti realistici del romanzo[125], nella descrizione di «un mondo duro e freddo nel quale si contrappongono ricchi e poveri. In quel XIX secolo che volge al termine, il popolo – contadini, artigiani, pescatori – è composto solo da individui sprofondati in una miseria così nera che non sono mai sicuri di riuscire a soddisfare persino lo stesso quotidiano bisogno di mangiare, mentre la borghesia trionfa ricca e tracotante[126]. Il libro di Collodi è un romanzo di formazione in cui la struttura della società si fonda su una rigida morale e il rispetto dell'ordine costituito: il burattino, per diventare essere umano, deve adeguarsi all'ideologia dominante. Comencini, senza forzare il testo, definisce un universo dell'esclusione, dove il povero è irrimediabilmente condannato a rimanere nella sua indigenza e ad accettare questa indigenza senza reagire. La reazione di Pinocchio semmai, nel libro, corrisponde alla progressiva assunzione di un comportamento esemplare: solo conformandosi alle norme sociali potrà diventare un bambino in carne e ossa. Comencini, fedele alla sua visione dell'infanzia, fa di Pinocchio un bambino ribelle, la cui ribellione è anzi «garanzia di indipendenza di spirito e di libertà»:

L'educazione non è un atto normalizzatore, che conduce gradualmente il bambino a rinunciare alla sua vitalità e ad adattarsi a un mondo in fin dei conti castrante, ma al

125. Cfr. S. Annibaletto, F. Luchi, *Pinocchio da Collodi a Disney a Comencini*, in G. Flores d'Arcais (a cura di), *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 21. Nello stesso volume cfr. E. Laura, *Pinocchio nel cinema mondiale*, pp. 1-17.

126. Gili, *Luigi Comencini*, cit., pp. 69-70.

contrario è un apprendimento della responsabilità e dell'autonomia. Così, scegliendo di mettere l'accento sulla fondamentale volontà di indipendenza e di libertà di Pinocchio, Comencini ha girato un film che, pur rispettando le apparenze del racconto originale, ne ha profondamente sovvertito la significazione implicita. Questo slittamento di senso ha come conseguenza principale quella di modificare e arricchire notevolmente i rapporti tra Pinocchio e Geppetto. Nel libro di Collodi, il rapporto padre-figlio ha una natura molto tradizionale. Il padre si dispera per le marachelle e poi per la fuga del bambino e, dopo che i due personaggi si sono ritrovati nel ventre della balena e sono riusciti a uscire dal mostro, [...] le loro avventure terminano con una sorta di happy end: Pinocchio, diventato molto giudizioso, farà la felicità del suo vecchio babbo, il quale non potrà far altro che rallegrarsi di avere un figlio perfetto. Comencini, anche qui, pur rispettando la trama apparente, l'arricchisce di considerazioni inedite. Il rapporto padre-figlio non è più un rapporto unilaterale ma un rapporto di scambio, un rapporto nel quale le funzioni possono addirittura capovolgersi: a partire da un certo momento, è il bambino che si fa carico del padre[127].

È Pinocchio, in effetti, a costringere il padre a lasciare il suo rifugio nel ventre della balena; è Pinocchio, insomma, l'artefice della rinascita di Geppetto, messo al mondo una secondo volta dal figlio, che all'improvviso diventa in qualche modo "il padre di suo padre":

Così, dovendo tutto l'uno all'altro, non devono più niente a nessuno, e il personaggio della Fata si ritroverà allora annullato dalla loro nuova relazione. Se adesso è il figlio che conduce il padre, è soltanto perché ha più forza, più energia, più speranza. La loro relazione è ormai totalmente chiara, totalmente purificata e liberata dalle molte pressioni sociali e moralistiche che tanto si erano adoperate per falsarla[128].

Sotto questi rispetti, la Fata Turchina, che in quanto spirito della moglie di Geppetto esplicita nel film un significato che «le pagine di Collodi evocavano a livello inconscio»[129], diventa un personaggio regressivo, criticato per i suoi abusi dallo stesso Geppetto. Rivalutata invece è la figura di Lucignolo: nel romanzo è colui che offre a Pinocchio il cattivo esempio e finisce trasformato in asino, attaccato a un pozzo e costretto a girare la ruota per tirar su l'acqua fino alla morte; nel film, al contrario, è un *alter ego* di Pinocchio, una sorta di suo

127. Ivi, p. 71.

128. *Ibid.*; e cfr. J. Lourcelles, *À la recherche de Pinocchio*, in "Fiction", 238-240, ottobre-dicembre 1973.

129. S. Polenghi, *Immagini per la memoria: il cinema come fonte storico-educativa*, in P. Malavasi, S. Polenghi, P. C. Rivoltella (a cura di), *Cinema, pratiche formative, educazione*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 47.

doppio, «un Pinocchio più grande e più esperto» che rappresenta lo spirito della rivolta a un mondo ingiusto e oppressivo (i gendarmi sono onnipresenti)[130]. In fondo Comencini, il cui obiettivo è quello di non tradire l'opera originale, riesce nel suo intento rimanendo «all'interno dei confini del racconto», nonostante realizzi «un film totalmente libero, totalmente basato su una costante reinvenzione del testo»[131]. Alla trama originale, a cui resta aderente, il regista, che per la sceneggiatura si è servito della collaborazione di Suso Cecchi D'Amico, aggiunge le avventure di Geppetto, parallele a quelle del figlio-burattino:

La trasposizione di Comencini mantiene una efficace coerenza narrativa interna, e costruisce uno spettatore modello molto competente, che sa giudicare la proposta comunicativa del testo accettando tutte le scelte di "testualizzazione" [...] delle virtualità narrative del romanzo, nonché la segmentazione in episodi televisivi. La strategia enunciativa è tesa alla valorizzazione e riattualizzazione di un testo che si vuole far uscire dal sistema paraletterario, aprendolo a nuove possibilità metadiscorsive e costruendo così delle competenze funzionali a spettacolari «critiche» rispetto a quelle previste dal testo di partenza[132].

Anche Federico Fellini aveva l'intenzione di fare un film su Pinocchio, pensando a Roberto Benigni per il ruolo del protagonista[133]. Anni dopo la scomparsa del grande regista riminese, Benigni ne corona il sogno dirigendo e interpretando *Pinocchio* (2002), un film che pur rispettando sostanzialmente la trama del romanzo (ne mantiene anche la lingua toscaneggiante[134]), si caratterizza per un'ambientazione immaginaria, atemporale, con costumi fantastici, «marcatamente artificiosi» e dai «colori sgargianti, di sapore felliniano»[135]. Tornano gli animali antropomorfi (scomparsi nel film di Comencini), e diventa costante l'«attenzione metacinematografica alla rappresentazione che si rappresenta»[136]. Diverse sono le varianti dal testo collodiano, ma due sono le principali: una nel prologo, l'altra nell'epilogo. Nel primo la Fata Turchina enuncia la filosofia

130. Gili, *Luigi Comencini*, cit., p. 72.
131. *Ibid.*
132. Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, cit., p. 107.
133. Cfr. W. Anselmi, L. Hogan, *Pinocchio. Tracciato fra modernità, migrazione e tecnologia*, in F. Scrivano (a cura di), *Variazioni Pinocchio: 7 letture sulla riscrittura di un mito*, Morlacchi, Perugia 2010, p. 154.
134. «Benigni che recita Collodi prima di essere un grande interprete appare un grande filologo»; così T. Kezich, *Il burattino senza età è anche un grande filologo*, in "Corriere della Sera", 10 ottobre 2002.
135. Polenghi, *Immagini per la memoria*, cit., p. 48.
136. Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, cit., p. 107.

dell'interno film: «Dare allegria è la cosa più bella che si possa fare al mondo», ed è proprio questo che ha spinto Benigni a rimuovere la cupezza così spesso presente nel testo; nel secondo viene invece ribaltato il senso del finale collodiano, cosicché la storia è riletta «come un romanzo di formazione alla rovescia: l'ombra del burattino, ancora irriducibilmente discolo, si stacca dal corpo di Pinocchio divenuto ragazzo per inseguire una farfalla»[137]. Inoltre, di là dalla straniante età del quasi cinquantenne Benigni, spiccano altre differenze: Geppetto dà a Pinocchio una sola pera anziché tre, manca la parabola delle bucce e dei torsoli, il bambino incontra Lucignolo in carcere e non a scuola. La narrazione è più ellittica dell'originale, con passaggi talvolta bruschi. Ma ciò che costituisce il lavoro di Benigni è l'irriducibilità della favola alla morale dominante, qui incarnata da Geppetto e dalla Fata Turchina. Il primo, addirittura, finisce per sfruttare il povero Pinocchio, e se la fatica porta i suoi frutti (una casa accogliente, abiti migliori...), lo spettatore è spinto a chiedersi se ne vale davvero la pena. Risponde appunto l'ombra di Pinocchio che, mentre il bambino entra a scuola, non è disposta a seguirlo e a rinunciare alla libertà.

Un ruolo ben diverso assumerà Geppetto nel film di animazione del 2013 di Enzo D'Alò. Il nuovo *Pinocchio* si apre infatti con il falegname ancora bambino e dotato di una grande fantasia che gli consente di guardare oltre le apparenze. È questa una capacità che resterà caratteristica del Geppetto adulto, eterno bambino nell'animo, che non dimenticherà mai lo sguardo carico di fantasia. Altra variante significativa riguarda la Fata Turchina, non più sostituto della figura materna, ma amica e coetanea di Pinocchio, che se ne innamora. Per il resto, il testo riprodotto dal regista assieme con Umberto Marino ha una fedeltà quasi assoluta a Collodi. I disegni di Lorenzo Mattotti guardano ora alla tradizione pittorica classica (con riferimenti al Beato Angelico, ma visto «sotto LSD»[138]), ora all'Ottocento colto e popolare, con rimandi alla metafisica di de Chirico. L'ambientazione diventa così una Toscana a sua volta «metafisica e dai colori netti: quasi un mondo parallelo, bellissimo e lontano, in cui manca la povertà descritta da Collodi»[139].

Nel 2001 la favola di Collodi è già diventata un film di fantascienza. Su soggetto di Stanley Kubrik, *A. I. Intelligenza artificiale* di Steven Spielberg ri-

137. R. Nepoti, *Benigni intimidito da Collodi è un Pinocchio senza sberleffi*, in "la Repubblica", 6 ottobre 2002.

138. G. Bogani, *Pinocchio, l'ultima magia di Lucio Dalla*, in "Quotidiano Nazionale", 31 agosto 2012.

139. L. Raffaelli, *I meravigliosi disegni di Lorenzo Mattotti per la fiaba di Collodi*, in "la Repubblica", 21 febbraio 2013.

scrive il libro in chiave fantascientifica, ambientando la vicenda in un'America sommersa dalle acque in cui i sopravvissuti di un disastro naturale affidano a sofisticati robot molte funzioni necessarie alla sopravvivenza quotidiana. Viene creato un robot bambino in grado di amare, David, piccolo androide portatore di un amore senza limiti e senza condizioni, sostituto del figlio in coma di una coppia disperata. Quando però questi si risveglia miracolosamente, David viene allontanato e abbandonato in una foresta. Incomincia per lui un lungo e doloroso viaggio alla ricerca della Fata dai Capelli Turchini che, come nella favola che la "madre" gli leggeva, potrebbe trasformarlo in un bambino in carne e ossa; un viaggio che lo porterà a incontrare luoghi di collodiana memoria rivisitati nell'ottica della *science-fiction*: così Mangiafuoco e i suoi burattini diventano i protagonisti della *Flash Fair*, la « fiera della carne » organizzata dai militanti *anti-mecha*, dove, come in uno spettacolo di gladiatori, i robot sono costretti a combattersi sino alla morte; così Lucignolo diventa il robot Gigolo Joe, che aiuta David a fuggire, e Geppetto si reincarna nel professor Hobby, colui che ha creato David "a immagine e somiglianza" del figlio morto. David si addormenterà "là dove nascono i sogni", per risvegliarsi accanto a una madre ricreata, in un futuro ancora più lontano, da entità extraterrestri in visita sul pianeta terra.

6
Il Novecento

6.1
Gabriele D'Annunzio

6.1.1. Il regno della «divina fantasia»

Agli albori del cinematografo, il nome di Gabriele D'Annunzio viene utilizzato come una sorta di sponsor per nobilitare la nuova arte. Le sue parole sono fonte di ispirazione e legittimazione: sono anni in cui il cinema si appropria di temi e contenuti dannunziani. È a partire dal ruolo giocato dallo scrittore e dalla sua presenza che «si producono effetti di trasformazione nella morfologia dei rapporti fino ad allora di dipendenza e soltanto parassitari del cinema dalla letteratura». Né Vega né Di Giacomo, né Grazia Deledda né Marco Praga hanno assunto «il ruolo di trasformatore in un sistema che mostra da subito il suo potere di schiacciare e modificare l'immagine dell'autore letterario». Al contrario il passaggio di D'Annunzio «ha il valore di un gesto inaugurale, dell'apertura di una strada che ormai i letterati possono percorrere senza timori e non col senso di un lavoro antagonistico, ma in uno sforzo di travaso di integrazione creativa»; e se il cinema ha finora «messo in crisi la funzione carismatica e sacerdotale dello scrittore e dell'intellettuale», D'Annunzio cerca sempre di «rivendicare e mantenere la propria "aura" di creatore e di autore»[1]. Emblematico è il caso di uno dei film di maggiore successo del cinema italiano (e mondiale) delle origini: *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Per il compenso di 50.000 lire il poeta accetta di assumere la paternità di un soggetto di film storico elaborato in realtà dallo stesso Pastrone, impegnandosi a fornire un breve testo di descrizione dell'argomento del lavoro, il suo titolo definitivo e le didascalie, le quali ultime sono redatte secondo le puntuali indicazioni del regista.

1. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. 1, *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2011[8], pp. 95-6 *passim*.

Cabiria non è di D'Annunzio: il suo contributo è minimo, eppure non va sottovalutato, non solo per lo stile altamente letterario delle didascalie, ma anche e soprattutto per il grande peso pubblicitario del nome dello scrittore. È possibile parlare dunque di due *Cabirie*: quella di Pastrone e quella di D'Annunzio, e così piano cinematografico e piano letterario restano diversi e distinti, interagendo senza fondersi[2].

D'Annunzio stesso, a Fiume, scrive un soggetto cinematografico sulla base di appunti per un romanzo risalenti agli anni trascorsi in Francia: *L'uomo che rubò la Gioconda* (1920), basato su un fatto di cronaca dell'agosto 1911 (il furto del capolavoro di Leonardo al Louvre) e dalla trama ricca di *suspense*, mistero, gusto dell'avventura e delle tinte forti[3]. Nel realizzare il suo "copione" lo scrittore pensa alla regia di David W. Griffith. Le trattative sono condotte dal figlio del poeta, Gabriellino, che ha già diretto per la Ambrosio il film *La nave* tratto dal dramma del padre, ma Griffith non cede alla richiesta di assumere per il ruolo del protagonista lo scrittore, il cui nome, del resto, non ha negli Stati Uniti quella risonanza ottenuta in Europa, e il progetto finisce nel nulla[4].

Ogniqualvolta è chiamato a pronunciarsi sul cinematografo, D'Annunzio mostra di prediligere la fantasia, venendo incontro ai gusti del pubblico per i temi avventurosi, polizieschi e passionali. «Confermo i miei disegni che tu conosci», scrive a Gabriellino nel dicembre del 1933. «Il *cinema* deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite maraviglie: risuscitare – come nei vecchi poemi cavallereschi – il "maraviglioso", il "maravigliosissimo" dei tempi moderni e degli spiriti di domani»[5]. Sin dai tempi di *Cabiria* il poeta ha in mente un cinema come «arte della trasfigurazione» e regno del «maraviglioso» e della «divina Fantasia»[6], dove grande peso devo-

2. Cfr. I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, p. 114. Per il ruolo effettivo giocato da D'Annunzio nella realizzazione di *Cabiria* cfr. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., vol. I, pp. 97-103 e G. Pastrone, *Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cerchi Usai, UTET, Torino 1986.

3. Cfr. il capitolo *D'Annunzio e la «Gioconda»*, in T. Antongini, *Un D'Annunzio ignorato*, Mondadori, Milano 1963, pp. 203-5.

4. Cfr. M. Verdone, *I film di D'Annunzio e da D'Annunzio*, in AA.VV., *D'Annunzio e il cinema*, in "Quaderni del Vittoriale", agosto 1977, 4, pp. 13-26; cfr. il cap. V (*Azione e meraviglia: D'Annunzio e «L'uomo che rubò la Gioconda»*) di Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura*, cit., pp. 271-315.

5. In I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-cinema*, Ediars, Pescara 1999, pp. 60-1.

6. Cfr. la risposta di D'Annunzio a *Il nostro referendum. La Cinematografia e l'ora presente*, in "La Vita cinematografica", X, 7-8, 22-28 febbraio 1919, p. 89. Nel 1908, in un'intervista rilascia-

no assumere i «trucchi», ossia gli effetti speciali: un'arte spettacolare che sia un omaggio ai gusti del pubblico.

All'aprile del 1909 risale il contratto dello scrittore con la Società Comerio di Milano: D'Annunzio si impegna, dietro un compenso anticipato di 12.000 lire, a consegnare entro l'anno sei soggetti cinematografici supervisionandone la messa in scena. Ma il poeta ignora il contratto, e la Comerio passa alle vie legali chiedendo la restituzione della somma anticipata, più gli interessi. Nel maggio del 1911 lo scrittore si lega con un nuovo contratto alla Ambrosio, ma neanche questa volta rispetta gli impegni. La casa di produzione procede comunque a girare alcuni film tratti da opere dannunziane; e così, tra il novembre di quell'anno e il giugno 1912, sceneggiati probabilmente da Arrigo Frusta, arrivano sugli schermi *La figlia di Iorio* (di cui non conosciamo il regista), *La gioconda*, *La fiaccola sotto il moggio* e *Sogno di un tramonto d'autunno*, messi in scena da Luigi Maggi, e infine, per la regia di Edoardo Bencivenga, *L'innocente*. Intanto Ricciotto Canudo lavora a nuove trascrizioni cinematografiche per la Francia dell'*Innocente*, della *Gioconda* e del *Giovanni Episcopo*: «Vi renderete conto», scrive al poeta in quei giorni, «del lavoro enorme che ho dovuto fare, per estrarre delle scene cinematografiche dall'opera vostra – così essenzialmente letteraria e cerebrale – senza togliere all'azione un certo carattere letterario, cioè senza tradirvi». Il poeta si mostra in verità scontento del lavoro, tanto che il Canudo si difende risentitamente in una lettera del 14 settembre:

Io ho lavorato accanitamente giorni e notti per compiere la riduzione che oggi vi piace chiamare deformazione. [...] Io dovetti rileggere e annotare minutamente le tre opere, e le ridussi come in Francia si riducono, cioè *dando tutte le indicazioni psicologiche che debbono solo servire di orientamento preciso agli attori*, che hanno cioè il compito di didascalie o rubriche. [...] Conosco il mestiere. Ma per sovrappiù i 3 films furono letti ed encomiati da un mio intimo, specialista della Casa Pathé. Inservibili? Non so quali siano le regole italiane. So che il mio lavoro è stato aspro e coscienziosissimo[7].

ta a Ettore Janni (*Un colloquio con Gabrielle D'Annunzio*, in "Corriere della Sera", 29 maggio), lo scrittore scorgeva nel cinematografo uno strumento per l'elevazione estetica e culturale delle masse: «Il popolo ignora tutto di sé, della sua storia, del suo paese, della innumerabile vita. Il cinematografo può molto contro questa mortificante ignoranza». In una successiva intervista rilasciata al "Corriere" il 28 febbraio 1914, torna a ribadire il suo ideale di un cinema della «metamorfosi», individuando nel capolavoro di Ovidio il «vero soggetto cinematografico»: «La vera e singolare fortuna del Cinematografo è la trasfigurazione; e Le dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi, la poesia delle *Metamorfosi* incanterà la folla che oggi si diletta di così sconce buffonerie».

7. Per le lettere cfr. l'introduzione di M. Verdone a R. Canudo, *L'officina delle immagini*, Bianco & Nero, Roma 1966, pp. 30-1.

Non si può certo dubitare della buona fede dello sceneggiatore; piuttosto, ha osservato Irene Gambacorti, «è il cinema che non ha ancora gli strumenti per esprimere tensioni psicologiche e intellettuali»:

Per trarne un film comprensibile al pubblico del cinema del tempo, le vicissitudini spirituali ed estetiche dei personaggi dannunziani sono ricondotte agli schemi elementari dell'amore, del tradimento, del delitto, della gelosia, espressi in situazioni convenzionali, con risultati banalizzanti e anche deformati rispetto ai concetti e agli intenti delle opere originarie[8].

Romanzi e opere teatrali dannunziani, nondimeno, sono portati regolarmente sullo schermo: nel 1916 Eleuterio Rodolfi dirige, per la Ambrosio, i *remakes* della *Gioconda* e della *Fiaccola sotto il moggio*, entrambi con l'attrice Elena Makowska; l'anno seguente torna al cinema, per la Caesar Film, anche *La figlia di Iorio*, adattata da Giuseppe Paolo Pacchierotti per la regia di Edoardo Bencivenga[9]; ancora nel 1916, dalle *Novelle della Pescara*, è tratto *La morte del duca d'Ofena*, prodotto e diretto da Emilio Graziani-Walter, stroncato da Pier Da Castello che lo definisce «lavoro sconquassato», ma giudicato un capolavoro da Tito Alacevich, che anzi sprona i registi ad attingere ancora da D'Annunzio per le loro opere[10]; lo stesso hanno la Flegrea Film produce *Giovanni Episcopo* per la regia di Mario Gargiulo, il quale avrebbe dovuto girare, per la stessa casa, anche *Il trionfo della morte* e *Forse che sì forse che no*; quest'ultimo, ridotto da Nino Oxilia per la Cines, viene subito bloccato dalla censura. Nel 1917 Gastone Ravel dirige *Il piacere* e Giulio Antamoro *La Leda senza cigno*, apprezzato per le accurate ricostruzioni d'ambiente[11]. Nel 1918 torna *Il piacere*, diretto da Am-

8. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura*, cit., p. 35.

9. Sul film ci resta una recensione, firmata da Il Rondone e apparsa in "La Vita cinematografica", VIII, 5-6, 7-15 febbraio 1917, p. 126. Si parla di «un capitolo di letteratura paesana di una certa ricchezza verbale: l'averlo rotto, spezzettato in sottotitoli, gli ha tolto il pregio letterario, rendendolo indigesto e grottesco. Per l'estero, poi, questa carnevalata mistico-tragica riesce uno scherzo di pessimo gusto che darà poca buona opinione di noi».

10. La prima recensione apparve in "La Vita cinematografica", VII, 15-16, 22-30 aprile 1917; la seconda in "Film", 28, 22 dicembre 1917; entrambe sono riprodotte in A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1916*, vol. VIII, parte II, Nuova ERI, Torino 1992, p. 67.

11. Cfr. la recensione di Carlo Fischer in "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", 419, 1°-15 agosto 1920 (ora in A. Bernardini, V. Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Coliseum, Milano 1987, p. 128): «per conquistare le alte vette dell'Arte, il Cinematografo non ha, né deve avere bisogno dell'aiuto del libro e del teatro, ma per affermarsi ed imporsi esso deve valersi delle proprie risorse e dei propri mezzi che sono tutt'altro che disprezzabili. Non si ha ancora suffi-

leto Palermi, e il risultato è tanto deludente che si giunge a invocare una legge che colpisca l'offesa alle opere d'arte. Un recensore a nome Bertoldo parla di un soggetto di «minuta analisi interiore» e «raffinatezza passionale» diventato «null'altro che l'arida esposizione di un fatto comune, d'una trama incomprensibile, d'una duplice avventura amorosa, banale quanto mai»; «l'anima e lo spirito» del romanzo sono miseramente traditi, con un Andrea Sperelli ridotto a «piccolo Don Giovanni»[12]. Ancor più cruda sarà la recensione di Ettore Veo, che parla di «scherzo feroce»:

Ho visto Roma che si sveglia al mattino con diecimila persona in piazza S. Pietro (ciò che è un pochino esagerato, perché quando Roma si sveglia in piazza S. Pietro non trovi un cane), poi ho visto tante belle vedute di Roma ove Elena Muti e Andrea Sperelli portano in giro come cani in fregola (la censura e l'on. Belotti me lo perdonino!) il loro amore, [...] e infine ho visto una montagna di carne e di pellicce e quella era Elena Muti. La riduzione del romanzo era libera, tanto libera da non capire come il D'Annunzio, come gli capitava un tempo, non abbia udito in merito il tribunale. Sul lavoro pesava un'aria greve di volgarità o come diceva il mio amico e scrittore Adone Nosari, di «pacchianismo». Di modo che l'estetismo levigato, affinato e lirico, antico e micidiale di Gabriele D'Annunzio si era ridotto – oh! vendetta del tempo – in una goffa e grottesca manifestazione sessuale[13].

Di là dagli adattamenti più o meno felici di opere di D'Annunzio, è più in generale «tutto l'immaginario poetico e letterario dannunziano a condizionare pesantemente il cinema italiano degli anni dieci, nei quali si riscontrano due fenomeni fondamentali che possono essere direttamente ricollegati all'influenza dello scrittore sulla vita culturale del paese»:

In Italia, infatti, nasce propriamente il divismo cinematografico, incoraggiato da trame in cui dominano le passioni irrefrenabili che si impossessano dei cuori e dei corpi di libertini impenitenti e di donne fatali pronte a sacrificare una vita di lussi e di piaceri alla fiamma di amori torbidi e sensuali. I vari attori che dominano la scena, da Lyda Borelli a Francesca Bertini, da Leda Gys a Febo Mari, ma anche le scenografie e costumi che vanno per la maggiore paiono essere altrettante figurazioni del prezioso e sovrac-

cientemente compreso che la cinematografia dev'essere principalmente *azione* e *movimento*, non psicologia e filosofia letteraria o dialoghi e declamazioni teatrali».

12. Cfr. Bertoldo, *La nostra critica. Il piacere*, "La Vita cinematografica", IX, 43-44, 22-30 novembre 1918, p. 70.

13. E. Veo, *Il mondo che gira e il mondo che si gira*, in "In penombra", I, 4 settembre 1918, pp. 170-1.

carico universo divulgato da D'Annunzio con la propria opera ma anche con l'esempio di vita[14].

6.1.2. *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*

La «moda dannunziana», come pure «il gusto invalso coi suoi scritti», hanno ricevuto «un colpo mortale dalla prima guerra mondiale: dopo quel massacro, niente fu come prima. E venne meno anche la spinta a riprodurre quelle atmosfere sensuali, quei salotti decadenti, quelle storie borghesi e narcise»[15]. D'Annunzio sarebbe tornato a interessare i registi solo all'indomani del secondo conflitto mondiale, ma la scollatura tra l'idea di cinema propugnata dallo scrittore e i film tratti dalle sue opere, già facilmente avvertibile nelle pellicole degli anni Dieci, si fa ancora più evidente nel *Delitto di Giovanni Episcopo*, diretto da Alberto Lattuada nel 1947 e sceneggiato dallo stesso Lattuada con Suso Cecchi D'Amico dal romanzo *Giovanni Episcopo*, scritto di getto nel gennaio dell'ormai lontano 1891, apparso nel corso di quell'anno nella "Nuova Antologia" e pubblicato in volume nel 1892. Prodotto dalla Lux, il film di Lattuada si scosta dal testo di partenza per diverse significative varianti: innanzitutto il tempo degli eventi, avanzato di un decennio e inserito nel veglione di fine anno che saluta la fine del secolo e «dà il benvenuto al 1900». Il dramma del protagonista, inoltre, è collocato «dentro» il personaggio, mentre il contesto in cui questi è inserito è «comico ed elegiaco». Vi è infine una «ridefinizione della storia da parte del regista che la rende meno tragica, anche grazie all'eliminazione di un elemento indispensabile alla tragedia: la morte dell'eroe». Se D'Annunzio aveva costruito la struttura narrativa sulla confessione in prima persona di Giovanni, con andamento elastico dei piani temporali, Lattuada opta per una narrazione lineare (garantita da un *flashback* che occupa l'intero film), sviluppando la vicenda secondo il procedimento della dannazione del protagonista a opera del diabolico Wanzer. Resta tuttavia la voce fuori campo di Episcopo, che «spiega, anticipa, commenta». Se la voce fuori campo è uno degli artifici retorici più «letterari», in quanto esplicita il punto di vista e «rende più evidente l'istanza narrante che è alla base di ogni racconto», la scelta di Lattuada è legata da un lato «al desiderio di spingere lo spettatore a identificarsi col protagonista, sino a comprendere a fondo i motivi che l'hanno spinto all'omicidio», dall'altro «alla volontà di istituire un rapporto intimamente drammatico fra visivo e sonoro». Osserva Giuliana Nuvoli:

14. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 13.
15. G. Nuvoli, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, UTET, Torino 1998, p. 82.

E questo sin dall'*incipit* [...]: una sera di carrellate, unite da dissolvenze incrociate e accompagnate da una voce: «mi chiamo Giovanni Episcopo». Una sequenza di grande fascino visivo, caratterizzata [...] dalla non corrispondenza fra l'immagine e il suono: mentre ascoltiamo le parole del protagonista che rievoca la sua vita, vediamo i luoghi che gli sono stati cari, l'archivio, la strada, la sua cameretta[16].

Solo in un secondo momento, dunque, attribuiamo a Giovanni il volto di Aldo Fabrizi, che dà vita a un «perfetto antieroe, figlio di Dostoevskij, uomo assolutamente buono che ha i movimenti e l'eloquio pacato di chi non ha mai conosciuto l'aggressività»[17]. Utilizzando lunghe carrellate unite a un montaggio metaforico, accompagnato a un uso espressionista delle luci, Lattuada fotografa una Roma nebbiosa, notturna e piena di miasmi. Il ritratto maschile, le atmosfere, gli esterni «convergono a creare un universo concluso in se stesso, dove le passioni represse implodono. I contrasti esasperati fra il protagonista e gli "altri", ciascuno una faccia diversa del male, contribuiscono» alla «claustrofobia senza sbocchi» di un film disperato[18].

Luchino Visconti non amava D'Annunzio; «semmai lo divertiva», e nel 1976 si diverte a ricostruire una parte dell'universo dannunziano cercando tuttavia, nella sua «libera riduzione» dell'*Innocente*, di attualizzare «una concezione della vita che riteneva moderna, e al tempo stesso ripercorrere la storia italiana attraverso la vicenda esemplarmente negativa di una coppia di giovani borghesi di fine secolo»[19]. Nella conferenza stampa dell'ottobre di quell'anno il regista dichiarava:

D'Annunzio è moderno nella concezione della vita. Viviamo in tempi brutali e molto esteriori. D'Annunzio, fin da giovane, era un uomo che voleva far colpo e non aveva scrupoli ad usare tutti i mezzi che la sua fantasia gli suggeriva. Il suo amore era brutale e soprattutto fisico. Erotico al massimo era: e cosa c'è di più erotico del nostro tempo? [...] Tullio e Giuliana appartengono alla grossa borghesia italiana, responsabile dell'avvento del fascismo. *L'innocente* è la storia della disgregazione non soltanto di una famiglia, ma anche di una certa società e di una certa Italia[20].

16. Ivi, pp. 189-90. Episcopo è dunque all'inizio una «presenza acusmatica» (ivi, p. 190), la cui voce «non è stata ancora visualizzata». Si ottiene così «un'entità dalle caratteristiche particolari, una sorta di ombra parlante e operante alla quale diamo il nome di *ácusma*, vale a dire un'entità senza volto» (così N. Burch, *Prassi del cinema*, a cura di C. Bragaglia, Pratiche Editrice, Parma 1980, pp. 11-2).

17. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 189.

18. A. Aprà, *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2009, p. 14.

19. G. Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003, p. 524.

20. La dichiarazione fatta da Visconti durante la conferenza lucchese di inizio ottobre

Pur rispettando i tratti essenziali con cui lo scrittore ha raffigurato il protagonista, Tullio Hermil, Visconti introduce significative varianti che, di fatto, rovesciano l'assunto del romanzo: non solo la contessa Raffo, in D'Annunzio personaggio di minimo spessore, acquista un ruolo di primo piano e diventa nel finale una sorta di giudice del protagonista; non solo Giuliana reagisce al tradimento del marito rivendicando il controllo del proprio corpo e rifiutandosi di abortire; ma nel film Tullio, che nell'opera letteraria sopravvive al suo crimine, giunge egli stesso «a giustiziarsi attraverso il suicidio: un gesto che [...] appare come una vera e propria messa a morte operata dall'autore»[21]. A riguardo ha osservato lo stesso Visconti:

> È vero che Tullio Hermil è un superuomo più verbale che reale, ma noi lo abbiamo modificato. Oggi nessuno più tollera un superuomo nietzschiano, come nessuno più tollera un uomo che uccide un bambino. Così noi nel film lo presentiamo diversamente. Dopo aver ucciso il bambino che Giuliana aveva avuto dall'amante, si uccide a sua volta. Si autopunisce. Il personaggio è così più giusto. Era giusto che si autopunisse. E può essere più agevolmente accettato dal pubblico[22].

Accentuando i caratteri di tragedia dell'esistenza, il regista afferma il suo pessimismo integrale, concentrandolo in un protagonista che affonda nella totale negatività e in essa si annulla. Di diverso avviso, Alberto Moravia ha osservato che il film è «quale l'avrebbe voluto D'Annunzio stesso», ovvero «rispettoso di tutte le falsità e, prima di tutto, di quella dell'estetismo»: era «un'ottima occasione per una lettura critica del romanzo» dannunziano «più ricco di inconsce verità», e tuttavia Visconti «ha accettato la maschera individualista dannunziana», l'ha anzi «confermata con il suicidio di Tullio [...]. Fedele non già a D'Annnunzio ma al dannunzianesimo, Visconti ha fatto un film estetizzante e pulito di ricostruzione più che altro ambientale, ma niente di più»[23].

1975 per l'inizio della lavorazione del film – pubblicata in una *brochure* ciclostilata edita da Rizzoli – è citata in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 524.

21. L. De Giusti, *Il crepuscolo di Luchino Visconti*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, *1970-1976*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 222-32 (cit. a p. 229).

22. Così Visconti intervistato da Costanzo Costantini, in C. Costantini, *L'ultimo Visconti*, Sugarco, Milano 1976, ora in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 525.

23. A. Moravia, *L'esteta non è innocente*, in "l'Espresso", 26 settembre 1976; poi in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, pp. 1094-5 *passim*.

6.2
Italo Svevo

Senilità di Italo Svevo, pubblicato nel 1898, è romanzo dell'inettitudine, dell'incapacità di gestire la propria vita interiore e sentimentale, dell'indecisione e dell'inerzia. Il trentacinquenne Emilio Brentani, impiegato in una compagnia di assicurazioni, è un intellettuale triestino inconsapevole dei propri limiti. Letterato inerte e vanitoso, si comporta da egoista senza scrupoli, fino ad annientare indirettamente, ma con ferocia, chi gli è stato vicino e gli ha voluto bene. «Coriaceo come ogni mediocre, resiste a tutto e riesce a dimenticare anche le proprie nefandezze, e le gambe di Angiolina», l'esuberante ragazza di cui si innamora. «Per vivere in pace, si chiude come un riccio, portando affetto unicamente a se stesso e alla propria vegetativa tranquillità»[24]. Nel 1962 Mauro Bolognini porta sullo schermo il romanzo, sceneggiato in collaborazione con Goffredo Parise e Tullio Pinelli e interpretato da Anthony Franciosa (Emilio Brentani) e Claudia Cardinale (Angiolina Zarri). L'attenzione è tutta spostata sulla storia d'amore tra Emilio e Angiolina, veicolo per una rappresentazione delle zone più rarefatte della coscienza; l'azione è trasferita al 1927, ma nonostante questa e altre infedeltà, la ricostruzione delle atmosfere e dei caratteri è riuscita, e particolarmente elegante è lo sfondo di una Trieste neoclassica reinventata dal regista e dallo scenografo Piero Tosi. Non era certo, quella di regista e sceneggiatori, un'operazione facile. «Che cos'è *Senilità*?», si è chiesto Moravia dopo aver assistito al film; «principalmente è la storia di un borghese triestino il quale [...] incontra l'amore e sciupa ogni cosa per meschinità, paura, mancanza di generosità e di vitalità, insomma per "senilità". Questa storia amara, angosciosa, umiliante è però filtrata attraverso la disposizione d'animo un po' accidiosa ma alla fine serena e placata che era la qualità più straordinaria di Italo Svevo». Di cui tuttavia Bolognini non è riuscito a restituire «la serenità un po' torbida e automatica»:

Egli ha mirato soprattutto a raccontarci la storia della gelosia di Emilio, forzandone in qualche punto il tono fino al crepuscolarismo assai lontano dal genio dell'autore. L'Emilio di Svevo non è un debole anche se è vile; l'Emilio di Bolognini è invece decisamente un uomo travolto, un vinto. E l'invenzione antisveviana della scena conclusiva in cui vediamo Emilio percosso e umiliato da un marinaio amante di Angiolina contribuisce a modificare il personaggio originario almeno quanto l'omissione di una scena

24. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2000², p. 259.

in cui fosse descritto, all'inizio, il machiavellismo filisteo del personaggio. Di fronte a quest'Emilio corazziniano sta, nel film, un'Angiolina non del tutto delineata nella sua duplice qualità di «figlia del popolo» sana e vigorosa e di donna corrotta e bugiarda[25].

La consacrazione definitiva di Italo Svevo presso il più vasto pubblico italiano si deve in verità alla televisione. Il regista Daniele D'Anza, che nel 1964 ha lavorato a una riduzione della *Coscienza di Zeno* dalla versione teatrale del critico e drammaturgo Tullio Kezich, ripropone nel 1966 una versione televisiva del romanzo del 1923, con Alberto Lionello nel ruolo di Zeno Cosini e Ferruccio De Ceresa in quello del suo psicoterapeuta. Oltre vent'anni dopo, nel 1988, *La coscienza di Zeno* torna in televisione in due puntate per la regia di Sandro Bolchi. La sceneggiatura, curata ancora da Kezich, sceglie come punto centrale lo studio medico dove Zeno (qui interpretato da Johnny Dorelli) si reca per sottoporsi, non senza scetticismo, a cure psicanalitiche. È qui che il protagonista si abbandona a un lungo *flashback* e narra le vicende più importanti della sua esistenza. Interessante era stato anche un film inchiesta del 1977 diretto da Franco Giraldi con la collaborazione di Kezich: *La città di Zeno*, realizzato nel cinquantenario della scomparsa di Svevo, presenta testimonianze di scrittori, intellettuali e politici triestini, come pure di amici e parenti dello scrittore, alternate a scene tratte dalla ricordata riduzione teatrale del 1964. Occorre tuttavia aspettare il 2001 per un approdo del romanzo al grande schermo. *Le parole di mio padre* di Francesca Comencini è liberamente ispirato a due capitoli di *La coscienza di Zeno*: dopo la morte del padre, Zeno Cosini, ragazzo chiuso, insicuro, inetto, si reca da un vecchio amico del genitore scomparso, Giovanni Malfenti, in cerca di lavoro. Incomincia a frequentare la casa dei Malfenti, dove conosce le figlie di Giovanni: Ada, Alberta, Anna e Augusta. Proprio come nel libro, dopo inutili tentativi per conquistare Ada e Alberta, finisce per sposare Augusta. Storia del difficile tentativo di un figlio maschio di liberarsi della castrante memoria paterna, il film si rivela troppo aderente a una sceneggiatura più letteraria che cinematografica. Sebbene l'opera abbia il pregio di uno stile arioso e di un complesso approfondimento psicologico, è la distanza dal romanzo diventato ipotesto a saltare subito all'occhio: Trieste è sostituita con Roma, l'ambientazione è contemporanea, è del tutto assente il «sottofondo di umorismo e di lieve ironia delle pagine» sveviane[26]. La confessione diaristica, così affascinante e così carica delle contraddizioni di un'auto-

25. A. Moravia, *Un borghese triestino sfiora i proletari*, in "l'Espresso", 18 marzo 1962; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 440-1.

26. S. Danese, *Le parole di mio padre di Francesca Comencini*, in "Quotidiano Nazionale", 1° giugno 2001.

diegesi inaffidabile, è sostituita da lunghi monologhi «sospesi in una dimensione astratta, interiorizzata»[27]:

La storia dell'educazione sentimentale di Zeno nella famiglia Malfenti ha una misura di racconto claustrofobico e crepuscolare, di persiane chiuse e biblioteche impolverate [...] in cui però i temi della crisi dei giovani e le loro lotte sentimentali acquistano una valenza molto contemporanea, ma del tutto priva dell'inconscio del romanzo e della sublime ironia con cui Svevo osservava il mondo[28].

6.3
Futurismo e dintorni

6.3.1. *CINEMATOGRAFIA FUTURISTA*

Se è vero che il movimento futurista ha fatto della letteratura un tentativo di "scrittura" dell'immagine-movimento, si deve tuttavia osservare che il rapporto tra futurismo e cinematografo non produce nel nuovo mezzo artistico sostanziali modifiche linguistiche e strutturali. Fino al 1916, anzi, Marinetti e i futuristi «non sembrano percepire appieno la reale portata della funzione della macchina nel cinema né i problemi connessi a questa identità, cioè la nascita col cinema di un'ideologia nuova del pubblico e del consumo dell'arte da parte del pubblico». In effetti, cinema e futurismo sembrano percorrere strade parallele:

L'ideologia della macchina futurista si arresta di fronte alla produttività linguistica della macchina cinematografica e alla trasformazione che implica nei rapporti sociali quindi nel rapporto tra arte e pubblico: l'ideologia del pubblico è praticata dai futuristi solo in modo artigianale, individualistico, legato al gesto del protagonista; il gesto si realizza nel comizio e nella serata, provoca direttamente il pubblico, affermando per il provocatore "la voluttà di essere fischiato" e negando così la socializzazione di questo circuito, la sua pianificazione, la sua omologia con altri processi produttivi della società industrializzata[29].

L'11 settembre 1916 usciva il *Primo manifesto della cinematografia futurista*, firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Balla, Ginna e Chiti. Vi si sottolinea la

27. F. Ferzetti, *Le parole di mio padre*, in "Il Messaggero", 25 maggio 2001.
28. M. Porro, *Piccole sorelle non crescono*, in "Corriere della Sera", 2 giugno 2001.
29. F. Angelini, *Dal teatro muto all'antiteatro. Le teorie del cinema all'epoca di «Si gira»*, in *Pirandello e il cinema. Atti del Convegno internazionale raccolti e ordinati da Enzo Lauretta. Introduzione di Stefano Milioto*, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1978, p. 71.

necessità di «liberare il cinema come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di una nuova arte, immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti», le quali dovevano convogliare tutte assieme verso la creazione della moderna «sinfonia poliespressiva»:

pittura+scultura+dinamismo plastico+parole in libertà+intonarumori+architettura +teatro sintetico = cinematografia futurista.

«Metteremo in moto», prosegue il manifesto, «le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale». L'analogia doveva essere l'espediente tecnico da utilizzare di più, attraverso un uso nuovo del montaggio. I film sarebbero stati:

Analogie cinematografiche usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa. I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: *L'universo sarà il nostro vocabolario*.

Pari peso avrebbe avuto l'utilizzo della «simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi»:

Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata[30].

Tuttavia l'impegno dei futuristi al cinematografo è stato davvero esiguo. Fa eccezione Arnaldo Ginna, che nel 1916, a breve distanza dell'uscita del *Manifesto*, produce e dirige *Vita futurista*, scritto dallo stesso Filippo Tommaso Marinetti. L'opera, perduta, era concepita secondo uno schema innovativo imperniato sulla dissacrazione: un gruppo di futuristi (tra cui Marinetti, Corra, Balla, Ginna) disturbava la quiete pubblica importunando i clienti dei caffè borghesi fio-

30. *Primo manifesto della cinematografia futurista*, in "Italia futurista", 9, 11 settembre 1916; in L. De Maria (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 2000, pp. 190-1.

rentini. Dalla descrizione apparsa in "Italia futurista" del 15 ottobre di quell'anno possiamo ricostruirne alcuni quadri: la *Colazione futurista* al ristorante La Loggia di piazzale Michelangelo, la *Danza dello splendore geometrico*, con uso abbondante della sovrimpressione, la *Cazzottatura futurista* al parco delle Cascine e via dicendo.

Certo più interessante, anche se non direttamente ascrivibile ai futuristi, è *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia, apparso nel 1917 e presentato dalla "Stampa" del 1° dicembre 1918 come un' «audace fantasia futuristica». Primo esempio di cinema d'avanguardia, ispirato alle torbide storie d'amore tipiche del cinema contemporaneo e dannunziano, narra la vicenda della bellissima contessa russa Thaïs Galitzy, perfida seduttrice che porta sull'orlo della rovina uomini sposati. In preda al rimorso, la protagonista finisce per suicidarsi nella sua villa. Le scenografie della villa-labirinto sono disegnate dal pittore Enrico Prampolini, che fa largo uso di forme geometriche nel tentativo di creare un'atmosfera a un tempo estetizzante e ipnotica. Le immagini opprimenti e del tutto antinaturalistiche – che sembrano anticipare il cinema espressionista tedesco – si basano sui forti contrasti tra bianco e nero, sull'utilizzo di figure simboliche (gatti neri, gufi ecc.) e geometriche (spirali, losanghe e scacchiere). Le scene dipinte non mancano del resto di interagire con gli stessi personaggi, fino a creare un universo illusorio dove è impossibile distinguere finzione e realtà[31].

6.3.2. ALDO PALAZZESCHI: LE *SORELLE MATERASSI*

Vent'anni dopo la parentesi futurista a cui sono riconducibili *L'incendiario* (1910), il romanzo *Il codice di Perelà* (1911) e il manifesto del *Controdolore* (1914), Palazzeschi dà alle stampe un romanzo di introspezione, «di creature umili e anche ridicole, ma con una bella e sicura anima certamente, e con un significato alto nella loro pocaggine»[32]. Anticipato a puntate nella "Nuova Antologia", e pubblicato da Vallecchi nel 1934, *Sorelle Materassi* è la tragicomica vicenda di due cinquantenni sorelle toscane, ricamatrici, che grazie al lavoro e alla frugalità hanno raggiunto una discreta agiatezza ma sono mandate in rovina da Remo, bellissimo nipote da loro accolto in casa. Remo si sposa e le abbandona per trasferirsi in America, ma le zie continueranno a rimpiangerlo. Nel 1943 Ferdinando Maria Poggioli ne ricava un film, girato a Cinecittà e uscito l'anno seguente. Un film importante, sebbene realizzato in un periodo difficile

31. Sul film cfr. A. Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 30-2.

32. Così A. Baldini, *Palazzeschi e le sorelle Materassi*, in "Omnibus", 1, 29 maggio 1937, p. 6.

di guerra e ristrettezze economiche. Anche per questa ragione la vicenda, fedele al romanzo e raccontata all'insegna del calligrafismo, assume un retrogusto diverso: Poggioli da un lato procede a un debito scavo introspettivo, dall'altro accentua la sensualità di Remo e delle stesse sorelle (interpretate dalle celebri sorelle Gramatica), che non nascondono una certa passione carnale. Scartata l'ipotesi di «piegare il linguaggio delle immagini al ritmo interno della prosa palazzeschiana», il regista si impegna «quasi esclusivamente» a definire le figure femminili, il loro «sentimento di generosa dissipazione» espresso «col distacco suggerito dall'ironia, in quelle che sono le parti migliori di un film talvolta impacciato da pagine informi e scarsamente convincenti, come quelle relative all'infatuazione di Remo per la fidanzata sudamericana»[33]. Nel recensire il film, Alberto Moravia è tornato a riflettere sui rapporti tra cinema e letteratura:

La virtù creatrice di un romanziere si vede non già nel creare un personaggio che sembri vero, cioè che rassomigli più o meno agli uomini che vediamo per la strada o nelle case, quanto a stabilire fin dalle prime righe un rapporto qualsiasi tra lui e il personaggio.

Palazzeschi era riuscito a rendere «visibilissimo» il rapporto con «le sue creature»; non Poggioli, il cui problema, pure, doveva essere identico a quello dello scrittore: «Egli doveva stabilire tra sé e Remo, tra sé e le due ricamatrici, tra sé e la Niobe e tutti gli altri, un rapporto poeticamente concreto e plausibile». Ma il regista aveva seguito un'altra strada, preoccupandosi di «essere fedelissimo alla trama del romanzo» e lasciando che «le cose andassero come potevano»:

Nel film ritroviamo molti dei fatti del romanzo e quasi tutti i personaggi; ma salvo brevi luoghi, la realtà poetica che Palazzeschi aveva saputo creare è sfumata. Donde un'impressione di esattezza e di rigore creativo cui non fanno riscontro una convinzione e plausibilità equivalenti. [...] I rapporti che intercorrono tra Remo e le zie, tra Remo e la fidanzata e le altre donne non davano nel romanzo alcuna noia, seppure scabrosi e spiacevoli in sommo grado. Gli è che tra una riga e l'altra c'erano l'ammiccamento, la bizzarria, l'estro di Palazzeschi. Nel film invece risultano piuttosto ingrati e fastidiosi e in più punti inverosimili. Poggioli non ci ha aggiunto nulla di suo e ha tolto gran parte di ciò che ci aveva messo Palazzeschi. Si è limitato a *dare* il magnaccismo di Remo come si *danno* le cose che non si sa da che parte prendere né con quali mezzi[34].

33. V. Attolini, *Storia del cinema letterario in cento film*, Le Mani, Genova 1998, p. 80.

34. A. Moravia, *Le sorelle Materassi*, in "La Nuova Europa", 4 febbraio 1945; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 37-8. Nel 1972 un fedele adattamento del romanzo è riproposto da Mario Ferrero in uno sceneggiato televisivo in tre puntate.

6.4
Luigi Pirandello

6.4.1. UNA MUSA INQUIETANTE

Lo scetticismo profondo nei confronti del cinematografo non ha impedito a Luigi Pirandello di esserne «uomo-radar» in grado di intuire e anticipare «tutti i nodi problematici che si sarebbero imposti all'attenzione degli artisti e di teorici meno allarmati e sgomenti di lui» di fronte a quella macchina da presa che, nei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, diventa un «grosso ragno nero in agguato sul trepiedi a gambe ritraenti»[35]. Il romanzo del 1916 (*Si gira*... il titolo della prima edizione) fa del cinema il riflesso del mondo moderno, per cui la macchina da presa finisce per rivelare e accelerare la scomposizione dell'individuo, il suo sdoppiamento. L'ambiguità del rapporto Pirandello/cinema si spiega dunque se inserita all'interno delle contraddizioni che lo scrittore scopre nella civiltà delle macchine, dove la nuova arte diventa «emblema metaforico della complessiva realtà industriale»[36]: il «ragno nero» sul «trepiedi», sorta di Golem e oggetto-emblema di una società in cui la macchina finirà col divorare l'uomo, provoca «mostruosamente una molteplicità di piani d'alienazione», assumendo il valore di metafora di «una più vasta meditazione pirandelliana della Vita». Lungi dall'esautorare la questione, il tema centrale del romanzo diventa un'ulteriore presa di coscienza di una serie di problemi specifici molto ampia, per cui Pirandello, ponendo sul tappeto questioni fondamentali che regolano il campo cinematografico, promuove di fatto un'opera di fiction a lavoro critico e teorico sul cinema. Anche attraverso i *Quaderni*, insomma, possiamo avvertire l'importanza indiscussa del contributo pirandelliano alla sua musa inquietante[37]. Pensiamo solo che proprio *Si gira*..., nella intenzioni dell'autore, sarebbe dovuto diventare «una film originalissima. Il cinematografo nel cinematografo»[38].

Già nel 1911 lo scrittore ha partecipato alle riprese dei *Promessi sposi* di Ugo Falena e, divertito, ha promesso al produttore della Film d'Arte Italiana Gero-

35. Cfr. G. Caponetto, *Serafino: la visione come orrore e fascino*, in N. Genovese, S. Gesù (a cura di), *La musa inquietante di Luigi Pirandello. Il cinema*, 2 voll., Bonanno, Acireale 1990, vol. I, p. 97.

36. R. Tessari, *Il mito della macchina*, Mursia, Milano 1973, p. 321.

37. Cfr. Caponetto, *Serafino: la visione come orrore e fascino*, cit., pp. 100-1 *passim*.

38. Luigi Pirandello ad Anton Giulio Bragaglia, 15 gennaio 1918; in M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, Edizioni di "Bianco & Nero", Roma 1965, p. 11.

lamo Lo Savio e al Falena una «sceneggiatura alla brava delle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo»[39]; nel 1914 promette alla Morgana Film un soggetto, poi non realizzato, per l'attore Giovanni Grasso e la riduzione cinematografica di due sue novelle (*Nel segno* e *Lontano*). Il regista Carmine Gallone ha affermato di aver adattato per lo schermo nel 1915 la novella *L'altro figlio* con l'approvazione dell'autore[40]; il quale, nel 1916, entra a far parte della Tespi Film in qualità di collaboratore letterario, e l'anno seguente collabora alla rivista di cinema "In penombra". Nel 1920 infine, con decreto del ministero dell'Interno, è nominato componente della Commissione per la revisione delle pellicole cinematografiche[41].

Ben quattordici sono i film tratti dall'opera di Pirandello durante la vita dello scrittore, otto nel periodo muto, sei realizzati dopo l'avvento del sonoro:

– *Il lume dell'altra casa* (1919), di Ugo Gracci, dalla novella omonima[42]. Il film ottiene il visto censura in ritardo ed esce nelle sale solo nell'agosto del 1921. «Il ritardo tra la realizzazione e l'uscita», ha osservato Sebastiano Gesù, «sarà dovuto probabilmente al doppio suicidio che conclude la vicenda; aggiunto alla novella di Pirandello creò problemi di censura». La commissione impose drastici tagli alla scena finale[43];

– *Lo scaldino* (1920), di Augusto Genina, dalla novella omonima. È l'unico dei film del periodo 1919-22 a essere ancora disponibile. Ritenuto a lungo perduto, è stato ritrovato presso la Cineteca nazionale di Mosca. La prospettiva del racconto è mutata: in Pirandello tutto è visto con gli occhi del vecchio e disperato Papa-re, nel film invece con quelli della canzonettista Rosalba Vignas, vero motore narrativo. La vicenda di Papa-re, centrale nella novella, diventa puramente funzionale alla sorte della protagonista, l'infelice ballerina sedotta, messa incinta e abbandonata dal *viveur* Cesare Strozzi (Cesare il Milanese nella novella). Pirandello segue da vicino la lavorazione del film e ne è complessivamente soddisfatto, nonostante la trasposizione cinematografica faccia rientrare la novella all'interno di un genere specifico, fatto di stereotipi propri della let-

39. L. D'Ambra, *Sette anni di cinema (1915-1922)*, in "Cinema", 17 gennaio-febbraio 1938; poi in Id., *Gli anni della feluca*, a cura di G. Grazzini, Lucarini, Roma 1989, pp. 161-234 (p. 167 per la citazione).

40. Cfr. N. Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, p. 23.

41. Cfr. ivi, p. 24.

42. Cfr. la recensione apparsa in "Rivista cinematografica", 23, 25 dicembre 1922; cit. anche in N. Noto, *Tra letteratura e cinema: le novelle di Pirandello*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, pp. 449-50.

43. S. Gesù, *«Su uno squallido pezzo di tela». Film e registi pirandelliani*, ivi, p. 52.

teratura ottocentesca in cui il mondo della ricchezza non è tanto un transfert per il desiderio dello spettatore piccolo-borghese, ma il nucleo sociale che concentra in sé manicheisticamente tutti i mali; e per questo non si dà alcun finale edificante o consolatorio: tutto si chiude con l'accettazione fatalistica del proprio destino[44];

– *Il crollo* (1920), di Mario Gargiulo, dalla novella *Lumìe di Sicilia*. Il film presenta diverse varianti dalla novella, con una modifica sostanziale del finale. Prima del titolo definitivo è stato presentato con quello di *Sono lo sposo di Teresina*, poi cambiato in *Lumìe di Sicilia*;

– *Ma non è una cosa seria* (1921), di Arnaldo Frateili, dalla commedia omonima;

– *La rosa* (1921), di Arnaldo Frateili, dalla novella omonima;

– *Il viaggio* (1922), di Gennaro Righelli, dalla novella omonima. Righelli è forse il regista più fedele al testo pirandelliano. Colpito dalla vicenda raccontata nella novella, ne ha acquistati i diritti dall'autore: «Il film, fedele all'opera letteraria, narra la storia di una giovane vedova che parte col cognato dalla chiusa provincia siciliana per farsi visitare da illustri medici che le decretano pochi giorni di vita. Da Palermo, il viaggio, che, intanto, si è tramutato in un itinerario d'amore, prosegue nel continente, a Napoli, a Venezia, dove la donna, dopo aver assaporato una breve felicità col cognato, si uccide, cosciente di non poter tornare più indietro»[45];

– *Feu Mathias Pascal* (1926), di Marcel L'Herbier, dal romanzo *Il fu Mattia Pascal*;

– *Die Flucht in die Nacht* (1926), di Amleto Palermi, dalla tragedia *Enrico IV*;

– *La canzone dell'amore* (1930), di Gennaro Righelli, dalla novella *In silenzio*; è il primo film sonoro tratto da un'opera dello scrittore siciliano;

– *As You Desire Me* (1932), di George Fitzmaurice, con Greta Garbo e Erich von Stroheim, prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer, dalla commedia *Come tu mi vuoi*. Pirandello si reca a Hollywood per seguire le riprese;

– *Acciaio* (1933), di Walter Ruttmann, dal soggetto originale *Giuoca, Pietro!*, scritto da Pirandello in collaborazione col figlio Stefano Landi[46];

44. Cfr. S. Gesù, *«Lo Scaldino» di A. Genina: un prezioso ritrovamento*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, pp. 437-46.

45. Id., *«Su uno squallido pezzo di tela»*, cit., pp. 48-9.

46. Per un'analisi del film e una riflessione sulla paternità del soggetto cfr. C. Baldazzi, *Giudizio estetico e conoscenza del mondo dalle novelle a «Giuoca Pietro»*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, pp. 263-80; A. Barbina, *La novella «Lontano», la «Cines» e il carteggio Cecchi-Pirandello*, ivi, pp. 281-92.

– *Ma non è una cosa seria* (1936), di Mario Camerini, seconda versione cinematografica della commedia omonima;
– *Pensaci, Giacomino!* (1937), di Gennaro Righelli, dalla commedia omonima;
– *L'homme de nulle part* (1937), di Pierre Chenal, secondo film tratto dal romanzo *Il fu Mattia Pascal*. I dialoghi di Roger Vitrac sono rivisti da Pirandello, che autorizza il lieto fine e segue fino alla morte la lavorazione del film.

Su queste opere ha osservato Nila Noto:

Nelle novelle, così come in tutta la produzione letteraria di Pirandello, ciò che germina è il sentimento e la coscienza della sconfitta della vita nei limiti stessi della natura umana, contrapposizione e negazione del superuomo dannunziano. [...] L'uomo pirandelliano è, dunque, l'espressione stessa di uno stato interiore di ribellione e di malessere che non sfocia nel gesto ribelle, ma nella lucida analisi di non poter cambiare nulla, dopo la fine degli ideali dell'Ottocento. Sono temi così interiori che il cinema non riesce a coglierne le zone d'ombra[47].

Nella netta predilezione per le novelle, Antonio Costa ha scorto «il mancato incontro tra il cinema italiano e gli aspetti maggiormente innovativi dell'opera pirandelliana, che vanno cercati appunto nel teatro e nel romanzo»[48].

Diciannove sono invece le pellicole realizzate dopo la scomparsa dello scrittore:
– *Terra di Nessuno* (1939), di Mario Baffico, dal soggetto di Pirandello *Dove Romolo edificò* basato sulle novelle *Requiem aeternam dona eis, Domine!* e *Romolo* e sceneggiato da Corrado Alvaro e Stefano Landi. È «uno fra i più interessanti film sul mondo contadino girati negli anni Trenta»[49];
– *Cinci* (1939), di Michele Gandin, tratto dalla novella omonima. Film muto in 16 mm, di 16 minuti, fu un "atto di ribellione" nei confronti delle direttive del regime, la cui linea propagandistica e apologetica prevedeva il trionfalistico lieto fine[50];
– *Vacaciones en el otro mundo* (Argentina 1942), di Mario Soffici, chiaramente tratto da *Il fu Mattia Pascal*, anche se non accreditato a Pirandello;

47. Noto, *Tra letteratura e cinema*, cit., p. 451.
48. A. Costa, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine e le ombre cinematografiche di Mattia Pascal*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, p. 173.
49. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 246.
50. Il film, creduto perduto e ritrovato in tempi recenti, è stato analizzato da S. Micheli, *Pessimismo e verismo in «Cinci» di Michele Gandin*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, pp. 429-36.

– *Enrico IV* (1943), di Giorgio Pastina, secondo film tratto dall'omonimo dramma;
– *This Love of Ours* (USA 1945), di William Dieterle, dalla commedia *Come prima, meglio di prima*;
– *Asy te deseo* (Argentina 1948), di Belisario García Villar, dalla commedia *Come tu mi vuoi*;
– *La morsa* (1952), episodio del film *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (noto anche col titolo *Zibaldone n. 1*). È tratto dall'omonima commedia in un atto del 1892;
– *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953), di Steno, con Totò e Orson Welles, dalla commedia omonima. Pirandello, ha osservato Alberto Moravia recensendo il film, «fu il cantore di una borghesia sradicata che dalle sedi provinciali, attraverso gli impieghi statali, si trasferì nella capitale mescolando superstite ingenuità con nuove e malintese abitudini cittadine». Moravia interpreta il pirandellismo come «casuistica laica», «effetto dell'ibrida malcerta acclimatazione di questi provinciali di fresco inurbati»; ma il pirandellismo è per il recensore la parte deteriore dell'opera di Pirandello, mentre i suoi personaggi sono legati a una «tradizione narrativa italiana assai antica. Sono infatti le stesse vecchie storie di imbrogli familiari e sentimentali che ritroviamo in narratori classici quali il Boccaccio, il Bandello e altri novellieri antichi». Pirandello dunque, «che le attinse alla stessa fonte, ossia alla società borghese italiana, si limitò a introdurvi in maniera alquanto esterna la novità dei suoi filosofemi di origine tedesca». Questo sarebbe evidente proprio nel film di Steno, tratto da una commedia che in sostanza resta «una farsa di stampo classico, roba addirittura da Boccaccio e da Machiavelli»[51];
– *Questa è la vita* (1954), in quattro episodi tratti da altrettante novelle: *La giara* di Giorgio Pastina (ambientato, su suggerimento di Stefano Landi, in una Sicilia ventosa e piovosa), *Il ventaglino* di Mario Soldati, *La patente* di Luigi Zampa, *Marsina stretta* di e con Aldo Fabrizi;
– *Vestire gli ignudi* (1954), di Marcello Pagliero, dalla commedia omonima;
– *Never Say Goodbye* (USA 1956) di Jerry Hopper e Douglas Sirk, secondo film tratto dalla commedia *Come tu mi vuoi*;
– *Todo sea para bien* (Argentina 1957) di Carlos Rinaldi, dalla commedia *Tutto per bene*;

51. A. Moravia, *Una torta di Machiavelli sulla tavola di Pirandello*, in “L'Europeo”, 28 maggio 1953; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 165-8 *passim*.

– *Liolà* (1963), di Alessandro Blasetti, con Ugo Tognazzi, dalla commedia omonima;
– *Il viaggio* (1974), di Vittorio De Sica, con Sofia Loren e Richard Burton, tratto dalla novella omonima;
– *I vecchi e i giovani* (1979), di Marco Leto, dal romanzo omonimo;
– *Il turno* (1981), di Tonino Cervi, dal romanzo omonimo;
– *Enrico IV* (1984), di Marco Bellocchio, con Marcello Mastroianni, terzo film tratto dalla tragedia omonima;
– *Kaos* (1984), di Paolo e Vittorio Taviani, dalle novelle: *L'altro figlio*, *Male di luna*, *La giara* e *Colloquio con la madre*; fa da cornice la novella *Il corvo di Mizzaro*. Il film, ha osservato Sebastiano Gesù, si nutre della parte più vitale della novellistica pirandelliana, carica di verismo «crudele», «grottesco» o «paradossale». L'attenzione è posta su una «piccola folla di uomini carichi di affanni, miseri e diseredati, costretti a misurarsi con la pena del vivere quotidiano. Si tratta dunque di un Pirandello di ambiente contadino, nell'assolata e aspra Sicilia, che sottolinea il senso del dolore, della fatica e della pietà «di chi vive sulla terra e contro la terra»; ma anche del Pirandello più popolare e affabulatorio. Del resto, con questo film, i Taviani «non tentano [...] una fuga dal mondo contemporaneo, ma, fedeli alla loro interpretazione poetico-politica della realtà, raccontano "lo strazio che il potere ha commesso contro le genti subalterne"»[52]. L'ultimo episodio (tratto dal *Colloquio con la madre morta* apparso nel fascicolo del 1939 dell'*Almanacco letterario* Bompiani dedicato allo scrittore di Girgenti) è la rievocazione che la madre fa al figlio del viaggio da lei intrapreso per raggiungere il padre, esule politico dopo i moti del 1848. È una riflessione, pirandelliana e moderna, sui grandi ideali del Risorgimento, presto spenti. «Pirandello sa benissimo che ha trionfato la monarchia, così come, aggiungono i registi, "il fascismo ha schiacciato il futuro". È il punto nodale del film perché, affermano ancora i Taviani, la storia non si è fermata a Mussolini facendo sentire a tutti il suo Male in cinquant'anni di negazione del processo evolutivo dell'uomo. La barca [...] sulla quale la madre di Pirandello, giovinetta, affronta il viaggio con i suoi familiari, diventa il simbolo dell'utopia, del sogno irraggiungibile di un viaggio verso l'isola della libertà, il Risorgimento sembra qualcosa di remoto, il presente qualcosa di troppo buio per poter sognare un nuovo futuro»[53];
– *Le due vite di Mattia Pascal*, di Mario Monicelli (1985).

52. Gesù, *«Su uno squallido pezzo di tela»*, cit., pp. 62-4 *passim* (e, per la citazione interna, cfr. G. Napoli, in "Giornale di Sicilia", 11 dicembre 1984).
53. Noto, *Tra cinema e letteratura*, cit., p. 468.

Senza dubbio molti di questi film dimostrano che i testi pirandelliani hanno subito, in non pochi casi, vere e proprie manipolazioni, spesso «goffe e spregiudicate»[54]. E questo è vero soprattutto per le novelle, nonostante il loro «linguaggio poetico» e l'«espressione stilistica» seguano un «procedimento letterario affine a quello inerente la scrittura di un soggetto cinematografico standard», rivelandosi *forma soggettiva di esperienza che diviene manifestazione oggettiva di immagini*[55].

Non ricordiamo qui i numerosi spunti e progetti cinematografici pirandelliani non realizzati[56].

Merita tuttavia una riflessione il trattamento cinematografico dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, cui lo scrittore teneva moltissimo, pensando già a registi del calibro di Reinhardt, Murnau o Ėjzenštejn. Nella riscrittura della *pièce*, Pirandello si autopromuove a personaggio del film, nel ruolo di autore assalito dalle forme fantomatiche che, diventate grandi creature d'ombra, cerca invano di cacciare. «Pirandello si curva sulle pagine vuote e, immerso nella più profonda concentrazione scrive, a caratteri cubitali, le parole seguenti: *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera teatrale di Luigi Pirandello». Il titolo del manoscritto si trasforma così in un manifesto teatrale dell'opera, incollato su un cartellone all'angolo di una via animata. «Dal breve riepilogo del trattamento e dalla diversa caratterizzazione dei personaggi si rileva che siamo di fronte a un'opera del tutto originale della quale la commedia può essere considerata una vera e propria "officina"». Significativa, soprattutto, è l'invenzione del personaggio dell'Autore come motore del film, attraverso il quale i personaggi cessano di essere rifiutati per diventare «creature che vivono nell'anima dell'artista [...]. E per alimentare il magico gioco dello spettacolo Pirandello propone le creature nella doppia veste di fantasmi-nebbie e di persone reali e si affida, per la sua grande capacità evocativa, allo specifico filmico»[57].

Da non sottovalutare, infine, il ruolo del tema pirandelliano dell'identità in alcuni film in cui la pagina dello scrittore funge, sebbene forse indirettamente, da ipotesto[58]. Così Tullio Kezich ha osservato che il «più convincente Mattia

54. Caponetto, *Serafino: la visione come orrore e fascino*, cit., p. 98.

55. C. Baldazzi, *Giudizio estetico e conoscenza del mondo dalle novelle a «Giuoca Pietro!»*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. 1, pp. 264-5.

56. Rimandiamo a riguardo a Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi*, cit., pp. 27-30.

57. R. Vittori, *«Sei personaggi» in cerca di un autore cinematografico*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. 1, pp. 354-5 *passim*.

58. Cfr. G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2010, p. 42.

Pascal dello schermo» è *Professione: reporter* di Michelangelo Antonioni (1975), felice esempio di un "pirandellismo" che nel cinema italiano va oltre l'adattamento di opere di Pirandello. Su questa scia si può ricordare anche *Ménage all'italiana* (1965) di Franco Indovina, con Ugo Tognazzi, e *Hotel Colonial* di Cinzia Th. Torrini (1986), ulteriore «sintomo della capacità di penetrazione nell'immaginario collettivo di un'invenzione letteraria» come *Il fu Mattia Pascal*[59].

6.4.2. LE MOLTE VITE DI MATTIA PASCAL...

«Io credo che il Cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica, possa darci la visione del pensiero. Perché tenerci lontani da questo nuovo modo d'espressione che ci permette di rendere sensibili fatti appartenenti ad un ambito che è quasi del tutto interdetto al Teatro e al Romanzo?»[60]. Così rispondeva Luigi Pirandello intervistato su *Le feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier, il primo dei tre film tratti dal romanzo del 1904. Sostanzialmente fedele al testo letterario, L'Herbier lo fa virare verso una tragicommedia mondana, in una rilettura che oscilla appunto tra la commedia e il dramma. Si pensi alla sequenza della biblioteca in cui il protagonista riesce a ottenere il modesto posto che gli consente di sopravvivere al dissesto del patrimonio familiare. Qui,

> ai toni oscuri e oppressivi della prima metà del film, fa riscontro il paesaggio solare di una Roma ariosa e primaverile, dove tuttavia Mattia sperimenta l'impossibilità di condurre un'esistenza priva di radici e di identità. Il suo ritorno nella natia Miragno, con il susseguirsi di equivoci degni di una commedia grottesca, ricolloca il film nei confini dell'amara parabola pirandelliana da cui era partito[61].

Soprattutto appare determinante l'utilizzo che il regista fa delle *images de substitution* e dei *gags*. Ce ne ha fornito una convincente analisi Antonio Costa, che ha osservato come l'uso degli effetti comici di L'Herbier sia tutt'altro che eccessivo: «lungi dal travisare lo spirito del romanzo» il regista «si è posto il problema di trovare equivalenti filmici» dei procedimenti tipici dell'umorismo pirandelliano, «e li ha individuati nelle forme espressive del *burlesque* ci-

59. Cfr. Costa, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine*, cit., p. 171. Sulla presenza di archetipi e immagini pirandelliani nel cinema italiano contemporaneo cfr. A. M. Mangini, *Happy Families? Pirandellian Echoes in Recent Italian Film (Sorrentino, Salvatore, Ozpetek)*, in "Pirandello Studies", 34, 2014, pp. 44-54.

60. Citato in Genovese, *Quel ragno nero sul treppiedi*, cit., p. 119.

61. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 37.

nematografico». Si tratta, insomma, «di una scelta espressiva estremamente felice in quanto consente di trasporre nella dimensione plastico-visiva della scena muta la teatralità tutta verbale del testo, sostituendola con una teatralità di diversa natura». Così il passo del romanzo, raccontato dall'io narrante attraverso reticenze, eufemismi e perifrasi, in cui il protagonista «intomba» il suo «anellino di fede» con incisa la scritta Mattia-Romilda, ultimo resto della catena che lo lega al passato, è sottoposto a un'*image de substitution* per cui vediamo Pascal-Mosjoukine uscire dall'ufficio postale, dove è entrato per smentire con un telegramma la notizia della sua morte, e «intombare» l'etichetta del proprio cappello dove è impressa la siglia MP, lo vediamo cioè «spedire a "*nulle part*" una possibile prova della propria identità»[62]. La stessa scena, nell'*Homme de nulle part* (1937) di Pierre Chenal, ci fa assistere al protagonista che lascia cadere l'anello dal finestrino del treno in corsa; nel film *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) di Mario Monicelli, invece, Mattia si libera dell'anello e dei documenti di identità nello stesso luogo previsto dal romanzo. Sono soluzioni, queste ultime, che nulla aggiungono al libro, restando piattamente didascaliche, di contro alla sottile invenzione di Marcel L'Herbier[63]. La funzione strutturale del recitativo-monologante viene così assunta dal *burlesque* cinematografico, e questo spiega anche l'accentuazione clownesca del personaggio in un "parossismo isterico del *gag*" che definisce il rapporto protagonista-spazio.

Anche il tema più profondo e segreto del romanzo – quello del desiderio di regressione dell'eroe – ispira la notevole invenzione visiva del *gag* di zia Scolastica che infila le scarpine di lana, preparate per il nascituro, sulle dita delle mani di Mattia Pascal[64].

Lo stesso dicasi dell'espediente utilizzato per visualizzare la scissione tra il protagonista e Adriano Meis:

In ben due sequenze [...] L'Herbier fa comparire all'improvviso, con un procedimento desunto dalle «scene dei trucchi» dei film di Méliès, l'*alter ego* di Adriano Meis e gioca sul registro comico-parossistico l'effetto di sdoppiamento del personaggio[65].

La stessa strutturazione spaziale si caratterizza per la continua riproposta di "instabilità" tra uno spazio interiorizzato, carico di valenze simboliche, e uno esteriorizzato proprio dell'oggettivazione parossistica del *gag*.

62. Costa, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine*, cit., p. 181.
63. Cfr. ivi, pp. 181-2 *passim*.
64. Ivi, p. 184.
65. *Ibid*.

Ben diverso è il caso del film italo-francese realizzato da Pierre Chenal «all'epoca della stabilizzazione dei codici narrativi del cinema sonoro». Ci troviamo infatti nei precisi limiti di un'estetica naturalista che sfrutta le potenzialità della «voce monologante» offerte dal sonoro[66]. Il "pirandellismo" della pellicola, certo superiore a quello di L'Herbier, appare a volte eccessivo rispetto allo stesso Pirandello. L'azione generale, inoltre, «risulta troppo schematica di fronte alla lenta indagine attorno ai personaggi e a quel fiutare l'ambiente da parte di una *camera* spiritata e incapace di starsene mai ferma». Da un lato dunque l'atmosfera acquista «verosimiglianza e sapore di impressionante realtà», ma dall'altro «la narrazione ne soffre mancando ogni proporzione tra le lentezze dei tempi reali e la rapidità dei tempi idealizzati», per cui «la materia incandescente del racconto si raggela e ristagna, l'emotività si perde o per lo meno si sposta di piano e si trasferisce [...] dall'essenziale al particolare». Quella che poteva essere grande poesia, ha osservato Barbaro, si trasforma in «enfasi», sminuendo il valore di un film che pure è «pieno di sapore, di nobiltà e di intelligenza, e anche, in qualche gruppo di scene, ispirato e bello»[67].

La versione di Monicelli si colloca infine in anni in cui il cinema italiano affronta più volte testi di Pirandello, puntando «sulla risonanza del suo nome piuttosto che affrontare il confronto tra linguaggi o impadronirsi in modo non superficiale degli aspetti più impegnativi della sua problematica». Il nuovo *Mattia Pascal* è senza dubbio il meno adeguato dei tre, così «ambiguamente sospeso tra illustrazione scolastica e (velleitari) tentativi di attualizzazione». Proprio in questo «il film fallisce nel modo più clamoroso», giocando la carta che d'altra parte era stata a lungo «vincente nel cinema di costume e di impegno civile e che qui appare come una malinconica moneta fuori corso»[68]. Monicelli, soprattutto, ha abolito «il problema filosofico». Mattia, ha osservato Moravia, «non è più una coscienza divisa tra anagrafe ed esistenza bensì soltanto il protagonista fin troppo disinvolto di una bizzarra avventura per giunta alquanto inverosimile». «Esatto e misurato», è insomma un film in cui è rimasto «ben poco di pirandelliano», incapace di restituire, «salvo che in alcune scene più sarcastiche e concitate», «l'equivalente dell'umorismo di Pirandello»[69].

66. Ivi, pp. 172-4 *passim*.

67. Cito la recensione di Barbaro – apparsa in "Bianco e Nero", 2, del 28 febbraio 1937 – da R. Chiti, E. Lancia (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. I: *Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Gremese, Roma 2005, p. 156.

68. Costa, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine*, cit., p. 173.

69. A. Moravia, *Nostalgia di Pirandello*, in "l'Espresso", 22 settembre 1985; poi in Id., *Cine-*

6.4.3. ... E DI ENRICO IV

Die Flucht in die Nacht di Amleto Palermi (1926), con uno straordinario Conrad Veidt nella parte del protagonista, si distingue per gli scarsi riferimenti delle didascalie al dramma, e questo accade proprio «in momenti di particolare intensità cinematografica e tensione emotiva». La funzione semantica di «costruire l'ossatura della narrazione/visione e di sostituirsi a quella parola che non poteva essere supplita dalla didascalia» è assunta, in effetti, dal continuo gioco di primi piani[70]. Nonostante le varianti, se non meglio le concessioni alle esigenze cinematografiche, siano numerose, il senso profondo e l'atmosfera dell'estraniamento del protagonista dalla società rispecchiano appieno l'opera pirandelliana; profondamente fedele, anche «testualmente», è il «tragico pesante sarcasmo»[71]. La forzatura più evidente è relativa al contrasto, presente sin dall'inizio del film e incombente sino al finale, tra i personaggi di Di Nolli e Belcredi. Ha osservato Nello Saito:

Ora si comprende come la diffidenza di Pirandello per il cinema parlato forse non era altro che il timore che la parola assoluta – non il Personaggio – potesse essere mortificata dall'immagine: cioè dall'immagine che prendesse il sopravvento sulla parola nella quale egli aveva sempre racchiuso in definitiva il senso della sua tragicità astratta. Nel film muto Parola, cioè didascalia, era ben diversa dall'immagine e il gesto poteva divenire tranquillamente parola. Ma Pirandello voleva arrivare a una Parola nuda. O anche a un assioma che va gridato, enunciato; che non si può cinematografare. Non si può incollare un assioma a una immagine di attore cinematografico. Non sarebbe più un teatro mentale, sarebbe un teatro realista. È questa la ragione per cui l'*Enrico IV* di Palermi, nonostante ogni ingenuità anche suggestiva, resta una manipolazione più fedele e pirandelliana di quanto appaia a prima vista[72].

ma italiano, cit., pp. 1339-440 *passim*. Della numerosa bibliografia sui tre film in esame, cfr. almeno D. Sabatello, *Il fu Mattia Pascal*, in "Lo schermo", XV, dicembre 1936; T. Kezich, *Mattia Pascal: uno, due, tre*, in L. Sciascia (a cura di), *Omaggio a Pirandello*, Bompiani, Milano 1986; B. De Marchi (a cura di), *Intermediale Pirandello. La pagina, la scena, lo schermo*, Edizioni del Gamajun, Udine 1988; D. Budor, *Mattia Pascal tra parola e immagine. Dal romanzo di Pirandello a Dylan Dog*, Carocci, Roma 2004.

70. M. Cardillo, *Lo schermo e la follia. Tre versioni cinematografiche dell'«Enrico IV» di Luigi Pirandello*, in Genovese, Gesù (a cura di), *La musa inquietante*, cit., vol. I, p. 195.

71. Ivi, p. 196.

72. N. Saito, *L'Enrico IV (di Palermi) e l'Antistoria*, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e il cinema. Atti del IV Convegno Internazionale*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1978, p. 137.

A tradire profondamente Pirandello sarà invece l'*Enrico IV* diretto nel 1944 da Giorgio Pastina. Molte, del resto, sono le licenze dal dramma pirandelliano, relative innanzitutto a Matilde e al protagonista: del tutto assente, nell'opera drammaturgica, la scena in cui Matilde, precocemente invecchiata, «si fa tirare fuori dal baule l'abito indossato il giorno della cavalcata suscitando lo scherno dell'amante»; il rinsavimento di Enrico IV, inoltre, avviene nel film quando il protagonista, dopo un'allucinazione in cui gli appare Matilde, osserva da un davanzale il balletto delle gocce di pioggia che progressivamente, in una ben riuscita metamorfosi, si trasformano nelle note del pianoforte che Enrico sta suonando al circolo poco prima di incontrare la donna per la prima volta. Tornato savio, Enrico continua a fingere: raggiunge di corsa l'abitazione di Matilde appena in tempo per vederla, da dietro un vetro, spirare sul letto di morte[73].

Sull'*Enrico IV* diretto da Marco Bellocchio nel 1984 ha dichiarato lo stesso regista:

Il cinema dilaga dietro le quinte in un castello che è reale, in una serie di particolari di vita quotidiana, che non sono immaginabili in una versione teatrale [...]. Il cinema è molto adatto a far vedere proprio tutto quello che nel testo di Pirandello è dato per scontato o trascurato. Per esempio, nella scena in cui i personaggi si travestono, il cinema può andare in primo piano e cogliere sul volto di Matilde, nel gesto di mettersi un velo, l'ambiguo desiderio di piacere a Enrico IV e, nello stesso tempo, di nascondersi sotto una maschera [...]. Proprio in queste cose passa il «tempo cinematografico» assai più che nelle parole[74].

Liberamente tratto dall'omonimo dramma, il film non pretende di aderirvi in modo pedissequo, ma ambisce rappresentare cinematograficamente quell'atmosfera tragica che, come ha insegnato Jaspers, «nasce dalla percezione della sinistra e terrificante realtà in cui siamo coinvolti»[75]. Ci riesce attraverso il paradosso e la frammentazione, «nella compresenza dei differenti piani e dei diversi tempi del racconto, nella discontinuità della messa in scena, nella molteplicità dei linguaggi (cinematografico e teatrale), nel loro intrecciarsi e confondersi»[76]; nell'utilizzo, aggiungiamo, della musica di Astor Piazzolla a

73. Cfr. Cardillo, *Lo schermo e la follia*, cit., pp. 196-7 *passim*.

74. Cfr. A. Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005, p. 180, che riprende l'intervista di C. Biarese a Bellocchio apparsa in "Rivista di studi pirandelliani", n.s., IV, 2, 1984.

75. K. Jaspers, *Del tragico*, a cura di I. A. Chiusano, SE, Milano 1987, p. 29.

76. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 316.

scopo di straniamento o struggimento: una musica che vuole, in momenti anche chiave, sostituire la parola. Bellocchio si serve del *flashback* per narrare l'incidente in cui Enrico IV ha perduto la «cognizione di sé»; inserisce un tempo «assente nella tragedia: quello dell'arrivo dei personaggi alla villa dove è rinchiuso e vive Enrico IV. Un viaggio in auto in cui la marchesa Matilde, parlando col dottore e Belcredi, introduce il *flashback* e la qualità del rapporto che si era instaurato col "giovane Enrico" prima dell'incidente». La storia è dunque narrata in due tempi: il tragitto fino all'arrivo in villa e la rappresentazione scenica vera e propria; infine, il regista «sposta le battute del testo adattandole a una diacronia diversa e contrae il testo, restandovi fedele nella parti superstiti»[77]. Come in Pirandello, è il finale, tuttavia, a diventare chiave di lettura: Enrico IV rinsavisce con un atto di volontà che è accettazione della follia in quanto *habitus* quotidiano, «aperta metafora del rifiuto della morale e della consuetudine borghese»[78]. Ha osservato Giuliana Nuvoli:

Pirandello chiude su una spirale di ferocia e di finzione in cui Enrico, trascinato dalla sua stessa finzione, ferisce Belcredi che lo accusa di non essere pazzo; e, subito dopo, chiama a raccolta Landolfo, Arialdo e Ordulfo perché lo chiudano e lo confermino nella sua follia. Bellocchio riconduce il registro tragico del finale pirandelliano a un registro medio, in cui Enrico si comporta come il capocomico al termine di una recita: prova sulla sua mano la spada finta con cui avrebbe dovuto ferire Belcredi; e congeda la compagnia con un «Spegni Fabrizio, andiamo?». Una scena che sta per un doppio salto mortale: il regista esce dalla follia ed esce dalla rappresentazione drammatica, come se la follia appartenesse più alla finzione scenica che alla vita quotidiana. E come se il ritorno alla quotidianità potesse eliminare l'insostenibile *pathos* della tragedia[79].

6.5. Novecento secondo… e terzo

6.5.1. ATTRAVERSO IL *PALAZZO DEGLI ORI*: DAL *PASTICCIACCIO* AL *MALEDETTO IMBROGLIO*

«Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il "giallo" non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea

77. Ivi, p. 315.
78. Cardillo, *Lo schermo e la follia*, cit., p. 201.
79. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 316. L'*Enrico IV* di Luigi Pirandello conobbe anche tre versioni televisive: di Claudio Fino, con Memo Benassi, del 1956; ancora di Fino, con Salvo Randone, del 1965; di Giorgio De Lullo, con Romolo Valli, del 1979.

e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito [...] letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino»[80]. Vero, dal «grido incredibile» che chiude il romanzo il maresciallo Ingravallo intuisce l'identità dell'assassino; non il lettore però, privato anzi della «soddisfazione di trovarsi offerto un capro espiatorio che lo gratifichi, ma che al tempo stesso falsificherebbe l'inestricabile complessità del reale con la lusinga di una soluzione semplificatrice»[81]. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* – il romanzo pubblicato da Carlo Emilio Gadda nel 1957 ma anticipato nella rivista "Letteratura" già nel 1946 – la narrazione «è condotta in modo che i lettori vengano frastornati, non più e non meno indagatori, degli atti stessi della investigazione regolamentare, obbligatoria». Osservò lo scrittore in *Incantagione e paura*:

Lo snodarsi impreveduto del groviglio è simultaneo col bagliore folgorante che illumina al commissario protagonista la realtà dell'epilogo. Il nodo si scioglie a un tratto, chiude bruscamente il racconto. Dilungarmi nei come e nei perché ritenni vano borbottio, strascinamento pedantesco, e comunque postumo alla fine della narrazione. Smorzerebbe in tentennamento l'urlo repentino, a non dire il trauma, della inattesa chiusura[82].

Se nell'ottica delle regole dei generi narrativi il poliziesco può essere definito il genere più "aristotelico" nella struttura, allora lo stupore e lo sconcerto del lettore di fronte al sovvertimento gaddiano di qualsiasi canone e impianto tradizionale si fanno davvero palpabili. La chiave per risolvere l'enigma si smarrisce nei mille rivoli all'apparenza insignificanti ai fini dell'inchiesta, e il filo per uscire dal labirinto resta avvolto nel «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero» della realtà, che invera, agli occhi del commissario molisano, il principio della «colpevolezza generalizzata». Anche il lettore, insomma, si trova costretto a condividere con Ingravallo l'opinione che bisogna «"riformare in noi il senso della categoria di causa" quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause»[83]. L'enigma insolubile, del resto, si trova a sua volta ingarbugliato in una prosa impastata di forme dialet-

80. *Carlo Emilio Gadda come uomo*, in C. E. Gadda, *«Per favore mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1993², pp. 171-2.

81. G. Fenocchio, *Carlo Emilio Gadda*, in Id. (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 2. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 48.

82. C. E. Gadda, *Incantagione e paura*, in Id., *Opere*, vol. III, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, I, Garzanti, Milano 1991, p. 1215.

83. Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 2000¹⁴, p. 4.

tali (molisano, romanesco, napoletano, veneto) e gergali, tecnicismi e sinonimie ardite, in un *pastiche* plurilinguistico che schiaffeggia beffardo qualsiasi formula espressiva di stampo piccolo-borghese. Impensabile, davvero, o comunque scoraggiante tentare di trarre un film poliziesco da uno «gnommero» tale. Eppure, per quanto possa apparire paradossale, il poliziesco italiano nasce da «uno dei più intelligenti e convincenti esempi di "infedele" riscrittura cinematografica di un testo letterario»[84] quale è appunto *Un maledetto imbroglio* del 1959, diretto e interpretato da Pietro Germi.

Lo stesso Gadda, già nel 1947, aveva incominciato un trattamento cinematografico in trenta scene del suo *Pasticciaccio*: *Il palazzo degli ori*, momento di maggiore avvicinamento dello scrittore alle «manifestazioni artistiche a larga base»[85]. Gadda, insomma, ha cercato di «adattarsi alle regole costitutive e alle caratteristiche fondamentali del genere poliziesco, consolidate e riconoscibili per un pubblico medio», e parallelamente ha inteso «dare corpo a un racconto di piana leggibilità»:

> Lontano dalla tendenza acentrica e dalla stratificazione della propria narrativa, e soprattutto della seconda redazione del romanzo, Gadda organizza la vicenda in un intreccio moderatamente intricato, attorno ai due delitti commessi nel palazzo (rapina e omicidio), e la conclude con il completo chiarimento dei misteri, risultando semmai interessato alle implicazioni psicologiche dei personaggi che all'invenzione di un *plot* complesso o problematico. La struttura narrativa è infatti lineare e attenta a risultare chiara in ogni passaggio, si cura di recuperare segmenti fondamentali di scene pregresse, laddove la distanza temporale potrebbe sovrastare la memoria a breve termine dello spettatore, ed elimina le ambiguità fino a precisare quale debba essere il messaggio ricevuto dal pubblico[86].

Un maledetto imbroglio tuttavia, che si presenta come una "libera riduzione" dal *Pasticciaccio*, ignora il trattamento cinematografico dello scrittore, che non ha preso parte alla sceneggiatura. Questa, a cui lavorano Alfredo Giannetti, Ennio De Concini e Germi, procede a «ridurre, semplificare, ricondurre a norma»[87] l'irrisolto groviglio del romanzo, affrancandosi dalla personalità

84. Così Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p.167.

85. C. E. Gadda, lettera a Carocci, 8 febbraio 1928, cit. in P. Sessa, *Le strategie dell'incantagione. Il "Pasticciaccio" dalla cronaca, alla rivista, al trattamento, al libro*, in "Nuova Corvina", 5, 1999, pp. 191-212 (p. 193 per la citazione).

86. M. Santi, *Il palazzo degli ori e Un maledetto imbroglio*, in "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", 2008 (http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/cinemasanti4.php). E cfr. C. E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, Einaudi, Torino 1983.

87. *Ibid.*

ingombrante del romanziere per diventare «un'entità autosufficiente che si pone in posizione dialettica con il testo di riferimento»[88]. Ed ecco che la trama, che pure sembra strizzar l'occhio all'insegnamento del cinema neorealista, ci riconduce nell'ambito del *noir*: in un appartamento di un palazzo signorile di via Merulana, quartiere "umbertino" al centro di Roma, viene commesso un furto. Nel corso delle indagini condotte dal commissario Ingravallo, l'inquilina Liliana Balducci viene uccisa. Le indagini sui due crimini si intrecciano: il cugino della vittima viene interrogato, poi è la volta del marito e della ragazza di servizio, Assuntina. Il cugino e il marito sono i principali sospettati: entrambi si dividono i favori di Virginia, già domestica di casa Balducci. Ma il vero colpevole è il fidanzato di Assuntina che, introdottosi nell'appartamento per rubare, viene sorpreso da Liliana. Ingravallo, che nutre umana simpatia per Assuntina, cerca di non coinvolgerla.

Le "infrazioni" dall'intraducibile romanzo sono numerose ed evidenti, e tuttavia Germi riesce a recuperarne il nucleo espressivo e ideale. La vicenda, innanzitutto, è spostata cronologicamente dal 1927 agli anni Cinquanta, anche se lo sfondo ambientale resta identico. «Il regista esprime la sua posizione nell'indulgenza di Ingravallo verso gli incolpevoli o i traviati da circostanze più grandi di loro [...], mentre osserva con malcelato sdegno tutti coloro, e sono i più, che nascondono il vizio dietro la rispettabilità e il decoro»[89]. Alla parola di Gadda, che «indaga, crea, traduce un mondo caotico e non codificabile», il film sostituisce «l'occhio dell'investigatore, lucido, tagliente, essenziale»: l'esito, certamente, è «lontano anni luce» dal romanzo, con inevitabili deformazioni, spostamenti, eliminazioni e aggiunte[90]. Sull'ironia disincantata dello scrittore, inoltre, persuaso della «naturale corruttibilità dell'uomo, Germi innesta il suo moralismo e la sua intransigenza con risultati realisticamente persuasivi e rispondenti alla crisi dell'etica tradizionale avviata dall'incipiente neocapitalismo»[91]. Resta inevitabile l'infedeltà anche e soprattutto sul piano linguistico, per cui il plurilinguismo espressionista gaddiano viene ricondotto in una dimensione di *medietas* quotidiana. E tuttavia l'i-

88. A. Ricci, *Il «Pasticciaccio» di Gadda e l'«Imbroglio» di Germi. Letteratura e cinema noir a confronto*, in "Symposium", 59, 2, 2005, p. 96. E cfr. F. Amigoni, *No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!*, in "Paragone", 496, 1991, pp. 36-55; Id., *Liliana. La creazione del «Pasticciaccio»*, in "Il piccolo Hans", 79-80, 1993-94, pp. 228-63; e cfr. M. Palumbo, *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi a Ronconi*, in "Cahiers d'études romanes", 25, 2012, pp. 179-93.

89. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 167.

90. Cfr. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 211.

91. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 168.

ronia e la comicità di Gadda sono recuperate nell'utilizzo e rielaborazione di elementi tipici della commedia, «ulteriore conferma di una diversità di strumenti stilistici singolarmente convergenti in una finale concordanza tra i due testi»[92].

Soprattutto, nel condurre un film dall'andamento rigoroso e carico degli stilemi tipici del genere (profondità di campo, montaggio rapido e alternato nei momenti di tensione, movimenti funzionali della macchina da presa), Germi ristabilisce il patto col lettore che Gadda aveva infranto, recuperando uno degli elementi fondamentali del romanzo poliziesco: il *dramma*[93].

In una sua recensione del 1959, Alberto Moravia ha sottolineato per primo il «cambiamento inevitabile del trattamento e della materia»: se per Gadda il delitto era solo «il pretesto per un esperimento filologico-realistico, cioè per una ricostruzione dell'ambiente attraverso il romanzo», il film aveva per forza di cose lasciato cadere «l'esperimento filologico», riuscendo tuttavia a conservare «quello ambientale». Del resto, per Moravia, il merito principale di *Un maledetto imbroglio* – ossia la fondazione del poliziesco italiano, con l'abbandono dei modelli americani e francesi, «va tutto a Gadda che nel suo libro ci ha dato un ritratto della cronaca nera italiana, coi suoi caratteri rustici e dialettali». Germi «ha inteso la natura del romanzo» come quella di un libro «gremito di cose e di fatti e ha puntato visibilmente sopra un'analoga fittezza e densità»:

> In questo sforzo di riempire costantemente lo schermo di oggetti bisogna ravvisare il punto di maggiore somiglianza tra il film e il romanzo e al tempo stesso la qualità più spiccata della versione di Germi. Come Gadda, egli si è servito del delitto per farci entrare nell'intimità di certa piccola e media borghesia romana nonché in alcuni ambienti popolari e soprattutto in quelli della burocrazia poliziesca[94].

6.5.2. IL CASO MORAVIA

Con una scrittura gelida e impassibile il giovanissimo Alberto Moravia pubblica a sue spese, nel 1929, il romanzo *Gli indifferenti*: ritratto di un ventenne coinvolto nello sfacelo di una famiglia borghese e dell'Italia tutta. «Primo libro esistenzialista», come ha osservato Alberico Sala, è un successo clamo-

92. *Ibid.*
93. Cfr. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 214.
94. A. Moravia, *Cronaca nera all'italiana*, in "l'Espresso", 20 dicembre 1959; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 327-8 *passim*.

roso, con ben cinque edizioni in pochi mesi prima che la censura fascista ne proibisca la diffusione[95]. Dopo l'esperienza delle *Ambizioni sbagliate* (1935), delle raccolte di racconti *La bella vita* (1935) e *L'imbroglio* (1937), del romanzo *La mascherata* (1940), di nuovo sequestrato dalla censura fascista, col breve romanzo di formazione *Agostino*, scritto nel 1942, stampato nel 1944 a tiratura limitata e ripubblicato l'anno seguente presso Bompiani, lo scrittore ottiene un grande successo di critica: anche Agostino è un inetto e indifferente, còlto nella sua origine adolescenziale, «nel momento aurorale ma decisivo del formarsi della sua coscienza. La sua scelta è già una non scelta: quella di un mondo di solitudine interiore – chiuso e oscuro, silenzioso e doloroso – da cui guardare, ma con sconcerto e turbamento, la realtà del mondo»[96]. All'indomani del secondo conflitto mondiale, lo scrittore procede spietato a scoprire il mondo borghese, a scavare impietoso nelle sue pieghe oscure, nelle contraddizioni che ne caratterizzano l'essenza. Ed ecco *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *L'amore coniugale e altri racconti* (1949). Nel corso degli anni Cinquanta, nell'opera di Moravia si intrecciano due filoni narrativi dominanti: la riflessione storico-politica e l'indagine del complesso rapporto tra uomo e donna nella società borghese. Filoni che spesso convergono: pensiamo a *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), ai *Racconti romani* (1954) e a *La ciociara* (1960). Poi, proprio a partire dagli anni Sessanta, una nuova produzione narrativa vira verso la forma del romanzo-saggio, «in cui vengono analizzate le problematiche filosofiche della modernità, con uno sguardo per lo più critico e pessimistico»[97]: ne sono esempio *La noia* (1960), *L'attenzione* (1965), *Io e lui* (1971).

Per decenni Alberto Moravia ha svolto un ruolo importante nella cultura italiana, influenzando il gusto del pubblico e i giudizi della critica, orientando la narrativa e promuovendo o stroncando registi e film. Registi che, per le loro opere, hanno spesso tratto linfa vitale dalla sua produzione, con l'adattamento di numerosi romanzi e racconti. Così, già nel 1953, Mario Soldati realizza *La provinciale*, dall'omonimo racconto sceneggiato, fra altri, da Giorgio Bassani. Senza apportare al testo modifiche sostanziali, Soldati fa un'aggiunta importante, creando, accanto alla storia della protagonista, la "controstoria" del marito:

95. Cfr. E. Sanguineti, *Introduzione* a A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2014[32]; R. Fiorini, *Alberto Moravia*, in Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 2*, cit., p. 59.

96. Ivi, p. 62.

97. *Ibid.*

Il marito, nel racconto di Moravia, è un uomo stanco, finito, un personaggio dal carattere crepuscolare, mite e rassegnato; nel film diventa invece un intellettuale freddo, leggermente disumano; si sposa per comodità, e la moglie rappresenta per lui poco più di un oggetto. La soddisfazione di un bisogno fisiologico.

La ricostruzione ambientale è accurata: siamo in un'anonima cittadina di provincia «non caratterizzata, una qualsiasi città nella quale si svolge una qualsiasi storia», e il film si apre con l'episodio risolutivo del racconto (la coltellata che la donna infligge a un'amica): tutto si svolge nella notte successiva «attraverso i ricordi che ricostruiscono la vita di questa donna, della "provinciale", alla luce della chiarificazione psicologica avvenuta in lei e nel marito: il ricordo del fratello-amante Paolo, il ricordo della madre che evoca la colpa di cui va orgogliosa, il ricordo dell'uomo che diventa suo marito, la confessione della sua colpa al marito». Ha osservato il regista:

Ogni personaggio viene alla ribalta, si accusa e si giustifica: sono personaggi del nostro tempo, con problemi psicologici che sono i nostri, e questa è la ragione principale che mi ha indotto a trasformare il crepuscolare gozzaniano professore del racconto di Moravia nello studioso, arido e indifferente, comune al nostro tempo[98].

Per il film *Racconti romani* del 1955, Gianni Franciolini estrae un «blocco di situazioni» che non coglie la Roma moraviana, fotografata o dipinta con in mano «i pennelli di Sciltian»[99]. Eppure questa Roma si addice alla rappresentazione cinematografica, come dimostreranno più fortunate trasposizioni. Non certo quella di Alessandro Blasetti, che già nel 1954, su sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico ed Ennio Flaiano, ha girato *Peccato che sia canaglia*, film tratto da *Il fanatico* e tutto centrato sulla coppia di attori (Marcello Mastroianni e Sofia Loren) «a discapito dell'ambientazione e dei rapporti col testo letterario»[100]; ancor meno *Faccia da mascalzone* (1955) di Raffaele Andreassi, che per il suo soggetto si avvale del nome già autorevole dello scrittore. Più interessante l'agrodolce *Risate di gioia* (1960), per cui Mario Monicelli prende in prestito spunti da due *Racconti romani*: *Risate di gioia* e *Ladri in*

98. La dichiarazione di Soldati è riportata da F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1979, p. 321. Lo stesso Moravia recensisce il film: *Ho visto un film tratto da una mia novella*, in "L'Europeo", 5 marzo 1953 (ora in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 158-62).

99. G. Marotta, *Questo buffo cinema*, Bompiani, Milano 1956, p. 277. E cfr. C. Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 171.

100. *Ibid.*

chiesa. Ai racconti guardano anche Pierre Kast per il primo episodio del suo *Le bel âge* (1959) e Mario Bolognini per *La giornata balorda*, film dello stesso anno alla cui sceneggiatura collaborano Moravia e Pier Paolo Pasolini. Sempre Bolognini, nel 1962, dirige *Agostino*, avvalendosi per la sceneggiatura dello scrittore Goffredo Parise. «Il regista», ha osservato Cristina Bragaglia, «si concentra sulla raffinata evocazione di una Venezia decadente», «vagamente bergmaniana» secondo Fernaldo Di Giammatteo, «per marcare un giudizioso distacco dalla pagina letteraria. Il ritratto dell'adolescente perde forse (inevitabilmente) introspettività, ma ne guadagna l'analisi della complessa situazione del giovane davanti all'amara realtà della vita e alla scoperta deludente del sesso»[101].

Nel frattempo altri due film sono stati tratti da altrettanti romanzi. Nel 1954 Luigi Zampa dirige *La romana*, adattando il libro omonimo del 1947: deciso a rispettare il testo, il regista chiama per la sceneggiatura lo stesso Moravia[102]. Nel 1960, dal fortunato romanzo del 1957 *La ciociara*, storia sconvolgente di uno stupro subito da madre e figlia all'arrivo in Italia delle truppe alleate, Vittorio De Sica trae il film omonimo. «Mentre il romanzo apparteneva alla fase neorealistica della produzione moraviana», ha osservato Bragaglia, «il film si presenta come una vera e propria operazione commerciale, sensibile soprattutto alle esigenze del divismo (protagonista maschile è il godardiano Jean-Paul Belmondo) e alle regole della spettacolarità». Anche l'età dei personaggi cambia per adattarsi all'aspetto fisico del personaggio femminile, Sofia Loren: l'età della madre scende dunque da quarantacinque a ventisette anni, quella della figlia da diciotto a dodici. «Il senso del dramma ne esce trasformato», e il film segna il passaggio di De Sica «al cinema di cassetta». «È un film manierista», conclude Bragaglia, «che del romanzo coglie solo gli aspetti esteriori»[103]. Nel 1988 Dino Risi tornerà al romanzo moraviano per uno sceneggiato televisivo in cui, a distanza di ventisette anni, Sofia Loren riveste ancora i panni della ciociara Cesira.

101. Ivi, p. 177; e F. Di Giammatteo, *Cinema per un anno*, Marsilio, Padova 1963, p. 168. L'uscita del film è un'occasione, per Moravia, per tornare a riflettere sul suo censuratissimo romanzo sul «crollo dell'adolescenza» del protagonista «al contatto con la realtà», sulla polemica – riaccesasi all'indomani della proiezione dell'opera di Bolognini – «sull'opportunità o meno di tradurre in film i romanzi» e «sulla maniera di mandare ad effetto questa traduzione»; la sua recensione apparve, col titolo *Marx, Freud e l'adolescente*, in "l'Espresso", 16 dicembre 1962 (ora in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 477-80).

102. La dichiarazione di Zampa è riportata da Faldini, Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., vol. 1, p. 321.

103. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 175.

Il romanzo *La noia*, del 1960, diventa tre anni dopo un film diretto da Damiano Damiani. La deliberata fedeltà al testo di partenza si scontra con lo specifico filmico, e il regista non è in grado di trovare un equivalente a tutti quei ragionamenti, a quelle indagini psicologiche che costituiscono parte preponderante della scrittura moraviana. «La noia che Moravia si indugia a descrivere, il vuoto interiore, la mancanza di ispirazione e di possibilità di comunicare col prossimo che sono i moventi veri di tutto il dramma di Dino», il protagonista, «non esistono più». Nel romanzo, ha osservato Ercole Patti, «le ragioni della disperazione di Dino sono assai più sottili e complesse e vogliono affrontare un problema molto più profondo e moderno»[104].

Più articolata è la questione dell'adattamento del *Disprezzo* (1954) da cui Jean-Luc Godard, regista di punta della *nouvelle vague* francese, ricava *Le mépris* nel 1963. Nel film infatti Moravia, per cui il cinema risponde a un "bisogno interiore" in virtù della sua "sostanza" di "narrazione", viene indirettamente e sottilmente criticato proprio attraverso la decostruzione narrativa del suo romanzo. Godard esprime pareri negativi sul *Disprezzo*, «volgare e grazioso romanzo da stazione, pieno di sentimenti classici e fuori moda, nonostante la modernità delle situazioni», ma a suo dire è proprio questo genere di opere letterarie a garantire la riuscita di «buoni film». Il protagonista del romanzo è un aspirante scrittore di teatro che, per compiacere la moglie, accetta suo malgrado il lavoro di sceneggiatore; nel film egli è invece un critico cinematografico, che si adatta al nuovo mestiere con la frustrazione di chi vorrebbe fare altro. Per lui la sceneggiatura è «una specie di strupro dell'ingegno». Si ritrova a dover adattare l'*Odissea*, cui un famoso regista (per il cui ruolo Godard sceglie il grande Fritz Lang) vuole dare un taglio psicanalitico, laddove il produttore pretende un'opera spettacolare di puro intrattenimento. Afferma il produttore nel romanzo:

Quando dico che il film neorealistico non è sano, dico che non è un film che incoraggi a vivere, che aumenti la fiducia nella vita [...] il film neorealistico è deprimente, pessimistico, grigio [...] a parte il fatto che esso rappresenta l'Italia come un paese di straccioni, con gran gioia degli stranieri che hanno tutto l'interesse a pensare, appunto, che il nostro sia un paese di straccioni[105].

Dal suo canto il protagonista osserva:

104. La recensione di E. Patti – apparsa in "Il Tempo" del 28 dicembre 1963 – è riportata in O. Caldiron, M. Hochkofler, *Isa Miranda*, Gremese, Roma 1979, p. 179.

105. A. Moravia, *Il disprezzo* (1954), Bompiani, Milano 2013, p. 86.

Ora dovrò far subire all'*Odissea* il solito scempio delle riduzioni cinematografiche [...], e una volta terminato il copione questo libro tornerà sullo scaffale, tra gli altri che mi sono serviti per altre sceneggiature [...] e io, tra qualche anno, ricercando un altro libro da massacrare, lo rivedrò e mi dirò: «Ah, già, allora facevo lo sceneggiatore dell'*Odissea*»[106].

Ora Godard sfrutta l'ambiente cinematografico del libro – tutto centrato sul tema della crisi coniugale – per ricavarne un'opera essenzialmente metacinematografica, e così il cinema sale in primo piano relegando sullo sfondo tutto ciò che in Moravia veniva messo in luce. Gli avvenimenti che nel romanzo occupavano lo spazio di diversi mesi si ritrovano quindi concentrati nel breve arco di quarantotto ore, con un rocambolesco succedersi di peripezie in fuga verso l'incidente automobilistico finale che provoca la morte della moglie del protagonista: un'opera fondamentalmente psicologica si trasforma in tragedia[107]. Tutt'altro che interessato alle contraddizioni dell'istituzione borghese del matrimonio, Godard raggiunge il suo scopo laddove, in un paradosso spesso virtuoso, denuncia le incoerenze intrinseche al cinema: «istituzione senza futuro» (come leggiamo nel film su uno striscione appeso in una parete della casa di produzione) che annaspa nel rincorrere la sua essenza di «vérité vingt-quatre fois par seconde»[108].

Agli *Indifferenti* sta lavorando, nel frattempo, Francesco Maselli. Il film, uscito nel 1964, non è fedele alla "lettera" del romanzo; lo è allo spirito, nell'indagine sugli "inferni" borghesi, nell'esplorazione che la macchina da presa fa dei volti, nell'evocazione di un'atmosfera attraverso contrasti cromatici forti, senza alcuna caduta "folcloristica" di richiami esteriori al fascismo[109]. Ha osservato il regista:

Il punto vero, importante, profondo degli *Indifferenti* era d'aver colto [...] un lato permanente di crisi, che non riguardava affatto il '29 e il fascismo, bensì una conflittualità e un declino e una corruzione profonda che riguardano l'insieme di una società, di una cultura cattolica, di un tipo di scala di valori e di relativa ipocrisia e volgarità tuttora presenti[110].

106. Ivi, p. 101.
107. Cfr. M. Marie in *Le mépris*, Nathan, Paris 1989, pp. 26-30.
108. È quanto afferma B. Forestier, fotogiornalista protagonista e *alter ego* di Godard nel film *Le Petit Soldat* (1960).
109. Cfr. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 180.
110. La dichiarazione di Maselli è riportata da F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., vol. II, p. 172.

La fedeltà al romanzo sta tutta in questa capacità di cogliere e identificare l'"indifferenza" nel groviglio inestricabile di cinismi che porta una famiglia borghese all'inevitabile dissoluzione. *Gli indifferenti* sarebbe tornato, in versione catodica, nel 1988, in uno sceneggiato televisivo di Mauro Bolognini questa volta fedele alla "lettera" del romanzo.

Ancora più interessante è la riduzione di un'altra opera moraviana di grande successo, *Il conformista*, da cui nel 1970 ricava un film il giovane Bernardo Bertolucci. La storia ha inizio a Parigi, il 15 ottobre 1938. Il protagonista Marcello Clerici (Jean-Luis Trintignant) esce da un hotel, sale su un'auto, insegue due persone: il professore antifascista Luca Quadri e sua moglie Anna. Durante il tragitto, con un *flashback*, Marcello rievoca i momenti salienti della propria vita. Soprattutto l'uccisione di Lino, l'autista che ha cercato di sedurlo giovane studente di 13 anni; poi il fidanzamento con Giulia (Stefania Sandrelli), prodromo di un'esistenza che si vuole normale, integrata, conformata. Ma la piena conformità può essere raggiunta – Marcello se ne convince – solo accettando l'incarico affidatogli dalla polizia segreta fascista, per cui lavora come spia: uccidere un esule, uno scomodo professore, Luca Quadri appunto. Approfitta del matrimonio con Giulia per organizzare un viaggio di nozze a Parigi, dove giunge sorvegliato dall'agente Manganiello; contatta subito il Quadri, che lo invita a casa sua. Marcello resta affascinato da Anna: un colpo di fulmine; valuta la possibilità di lasciare tutto e fuggire con la donna, che invece si è invaghita di Giulia. L'inseguimento in macchina si chiude sulle Alpi: quattro sicari, tra cui Marcello, uccidono Luca Quadri. Segue l'assassinio di Anna. Passa il tempo: la notte del 25 luglio 1943, alla caduta del regime, Marcello esce di casa e ritrova Lino, il seduttore che pensava di avere ucciso tredicenne: l'episodio che lo aveva segnato per sempre, che aveva provocato la sua esigenza di *conformarsi*, non è dunque mai avvenuto. Con un grido di dolore Marcello attribuisce a Lino la responsabilità degli orrori che egli stesso ha commesso. È in questo finale che il film, subito apprezzato dalla critica per la «qualità criticamente conscia e raffinata del suo linguaggio figurativo»[111], si distacca maggiormente dal romanzo: in Moravia infatti, dopo l'incontro con Lino nella notte della caduta del fascismo, Marcello, Giulia e il loro bambino fuggono da Roma in cerca di un luogo più sicuro; vicini alla destinazione, un aereo spara un colpo di mitraglia contro la loro auto: i tre rimangono uccisi. In verità l'intervento di Bertolucci sul romanzo si rivela, a una lettura più attenta, molto più profondo e coinvolge l'in-

111. G. Raboni, *Ritratto di borghesia malata nel clima violento del fascismo*, in "Avvenire", 30 gennaio 1971.

tera dimensione temporale, con lo spezzamento dell'ordine cronologico moraviano. Il regista, in effetti, non si limita a un utilizzo sistematico del *flashback*; articola invece la sua opera «secondo modalità non lineari, proponendo alcuni eventi in successione cronologica, ma aprendo poi d'improvviso il film a un ricordo più lontano e più bruciante»[112]. La stessa conclusione segna per il protagonista il momento di una ridefinizione dell'intera vita, alla luce della nuova, traumatizzante scoperta.

Il tempo assume quindi il carattere di una stratificazione, di una collocazione complessa di elementi differenziati, che offrono un'immagine ambigua, diversificata e fluida del mondo. Insieme Bertolucci allarga l'orizzonte dei temi, intrecciando variamente la storia personale e la storia politica, l'antifascismo e i difficili rapporti con l'autorità e il padre, l'ossessione della malattia e la psicanalisi[113].

Il gusto compositivo, nel rievocare la Roma degli anni Trenta, fa conto dell'esperienza della *nouvelle vague* ma guarda certo anche al cinema di René Clair e Jean Renoir. I riferimenti alla decorazione e all'iconografia di quegli anni, nelle scene ambientate in Italia, non dimenticano le suggestioni pittoriche di de Chirico o, addirittura, di Magritte.

I quindici film qui ricordati sono solo i principali e più degni di nota fra quelli tratti da Moravia. Dalla raccolta di racconti *L'imbroglio* (1937) Giacomo Vaccari ha tratto uno sceneggiato televisivo nel 1958; dal racconto di introspezione psicologica *Appuntamento al mare* Marco Vicario realizza nel 1964 *Le ore nude*, alla cui sceneggiatura collabora lo stesso scrittore; nel 1973 Luciano Salce dirige *Io e lui* dal romanzo omonimo del 1971; negli anni Ottanta – stagione in cui gli adattamenti da Moravia hanno un equivoco di fondo: sono privilegiati esclusivamente i risvolti erotici delle opere dello scrittore – escono *La disubbidienza* (1981) di Aldo Lado dal romanzo del 1948, *Le ambizioni sbagliate* (1983) di Fabio Carpi dal romanzo del 1935, *Inverno di malato* (1983) di Carlo Lizzani dal racconto omonimo e *L'attenzione* (1985) di Giovanni Soldati. Da *L'uomo che guarda*, romanzo del 1985 sul mondo oscuro e fascinoso dei sensi, Tinto Brass trae liberamente nel 1994 un film dallo stesso titolo.

Scomparso il 26 settembre 1990, Alberto Moravia è sempre stato consapevole della particolare *adaptogénie* delle sue opere e ha guardato agli adattamen-

112. P. Bertetto, *Il conformista*, in *Enciclopedia del Cinema*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2004, *ad vocem* (http://www.treccani.it/enciclopedia/il-conformista_%28 Enciclopedia_del_Cinema%29/).

113. *Ibid.*

ti cinematografici di opere letterarie con costante favore. Ebbe a osservare in un'intervista rilasciata a Massimo D'Avack:

Qualcuno dirà che sono favorevole perché mi conviene, ma non soltanto. Soprattutto sono favorevole per una ragione: in un certo senso perché il rapporto fra la letteratura e il cinema consente una circolazione di idee fra le due arti, che, mi pare utile alla seconda, cioè al cinema, il quale, per sua natura, tende a non essere ideologico, ad essere invece puramente figurativo. Ora, la letteratura introduce quel tanto di idee, di novità intellettuali, di cui il cinema ha molto bisogno[114].

6.5.3. SOLITUDINE E MITO, LUNA E FALÒ: CESARE PAVESE

Dalle colonne del "Notiziario Einaudi" che dirige e redige personalmente, Italo Calvino, nel 1955, ringrazia il regista Michelangelo Antonioni per aver ricavato dal romanzo breve di Cesare Pavese *Tra donne sole* un buon film, *Le amiche*, che dà dello scrittore «un'interpretazione fondamentalmente giusta»[115]. Il racconto di Pavese è uscito nel 1949 nel volume *La bella estate*, comprendente anche *Il diavolo sulle colline*. Osserva Pavese nel *Mestiere di vivere* alla data 17 aprile di quell'anno:

Scoperto oggi che *Tra donne sole* è un gran romanzo. Che l'esperienza dello sprofondamento nel mondo finto e tragico della *haute* è larga e incongruente e si salda con i ricordi *wistful* di Clelia. Partita alla ricerca di un mondo infantile (*wistful*) che non c'è più, trova la grottesca e banale tragedia di queste donne, di questa Torino, di questi sogni realizzati. Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo. Che si salva come destino[116].

Clelia, impiegata in una casa di moda, torna a Torino per aprire una filiale della ditta. Conosce Momina e il suo gruppo di amici: Rosetta, che ha appena tentato il suicidio, Cesare, amante di Momina, Nene, una ceramista legata a Lorenzo per amore del quale Rosetta ha cercato di uccidersi, e Mariella. Clelia inizia una tormentata relazione con Lorenzo, che la lascia per tornare con Nene. Rosetta tenta di nuovo il suicidio, e questa volta ci riesce. Clelia, disgustata dall'irre-

114. M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, Canesi, Rieti 1964, p. 39.

115. Cfr. I. Calvino, *"Le amiche" e Pavese. Lettera aperta a Michelangelo Antonioni*, in "Notiziario Einaudi", IV, 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12; poi in Id., *Saggi*, a cura di M. Berenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 1909-11.

116. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1996, p. 334.

sponsabilità degli amici, riparte e rompe i rapporti con Bacuccio (Carlo nel film), l'operaio che l'ha aiutata nel suo lavoro.

Lo sguardo impietoso sulla borghesia, che in quel momento storico meglio esprime incertezze generazionali e disagio esistenziale, è il comune centro di interesse di Pavese e Antonioni. Il quale, tuttavia, deve fare i conti col problema della traduzione cinematografica di una scrittura che indugia sulle atmosfere e sulle situazioni piuttosto che sui fatti. Ha dichiarato il regista:

Portare sullo schermo il racconto così com'è sarebbe stato non solo impossibile, ma forse dannoso a Pavese stesso. Il cambiamento di linguaggio porta inevitabilmente a modifiche sostanziali. Non voglio affermare l'esistenza di uno «specifico cinematografico», ma se non altro una portata pratica l'affermazione ce l'ha. Si sarebbe forse potuto seguire un'altra strada, quella della sottomissione completa del cinema alla letteratura [...]. Tutto è possibile. Ma io non credo a simili ibridismi e non credendoci non sarei mai riuscito a essere sincero adottandoli. Le illustrazioni di un'opera letteraria hanno valore artistico nella misura in cui non sono illustrazioni. [...] La fedeltà a Pavese non poteva essere un fatto aprioristico e letterale. [...] Se il film [...] dà di Pavese «un'interpretazione fondamentalmente giusta», vuol dire che la scelta stessa è una garanzia di fedeltà, la sola che potessi dare in buona fede. E che era giusto non farne un problema, il problema essendo un altro: quello dell'autonomia del film, della sua validità[117].

L'esigenza di autonomia dell'opera filmica consente così di rendere produttivo il problema della fedeltà al testo, e «porta anche a estendere l'influenza pavesiana in termini più vasti sull'opera del regista»[118]. Antonioni e i suoi sceneggiatori (Suso Cecchi D'Amico e Alba de Céspedes) evitano innanzitutto di adottare uno *speaker* che legga le parole di Pavese: nel romanzo è Clelia a narrare la storia del gruppo di amiche, nel film non c'è narratore interno, né possibilità di identificazione, ma una narrazione oggettiva attraverso l'occhio distaccato della macchina da presa[119]; traggono inoltre dal romanzo motivi narrativi fondendo i capitoli I (Clelia arriva a Torino; tentato suicidio di Rosetta), IV (arrivo all'atelier), XI (mostra di Nene), XII-XIV-XXI-XXII (le varie gite del romanzo sono fuse nella gita al mare, «dove il desolato paesaggio invernale dice in maniera quasi concreta il senso di vuoto intorno a cui ruotano

117. La dichiarazione di Antonioni, risposta alla citata lettera aperta di Calvino, è riportata da Faldini, Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., vol. I, p. 3.

118. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., vol. III: *Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 501.

119. Cfr. Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 154.

i personaggi»[120]), XIX (visita agli antiquari), XXIX (via Calandra con la casa di tolleranza, che corrisponde alla scena dell'osteria), XXX (fine dei lavori, morte di Rosetta, partenza di Clelia). Ha osservato Brunetta:

Restringendo i motivi, Antonioni mette in moto l'osservazione più diretta delle relazioni sociali e affettive tra i personaggi. Più di Pavese, che proietta un rapporto e un coinvolgimento diretto con i personaggi, il regista, grazie all'uso dei piani americani e medi, mantiene la già osservata misura di equidistanza nei confronti della storia. Nel porre a conclusione del racconto la morte di Rosetta, anche egli sembra accettare la concezione deterministica pavesiana del destino individuale[121].

Le figure femminili del romanzo sono ancora inedite nel cinema italiano di quegli anni, e merito di Antonioni è anche quello di offrire, proprio attraverso di loro, un sottile ritratto di una condizione umana «sulla via della completa emancipazione dai modelli di comportamento fino ad allora imperanti». Clelia diventa il centro morale di un film «intimamente corale». La condanna degli autori colpisce le amiche, superficiali e irresponsabili, come pure i «fatui personaggi maschili», a eccezione di Beccuccio/Carlo[122].

Recensendo non positivamente il film, Alberto Moravia ha osservato invece che nulla è meno cinematografico della narrativa dello scrittore piemontese, «narratore che aveva idee molto precise: non lo interessavano né la psicologia in senso analitico e razionale, né la creazione di personaggi a tutto tondo, né la descrizione d'ambiente. Pavese mirava in maniera piuttosto critica che creativa ad una narrazione lirica a sfondo mitologico in cui alcuni temi romantici, anzi decadenti, prendessero corpo indifferentemente a figure umane, situazioni e paesaggi»[123]. Queste parole sembrerebbero adattarsi piuttosto a un altro versante della produzione pavesiana, in cui l'ambizione dello scrittore, «alimentata dal confronto con certi scrittori americani, è quella di fare della propria terra d'origine (le colline piemontesi delle Langhe) una metafora del mondo, in cui ogni elemento locale acquisti un significato simbolico e universale»[124]. Spiegano con efficacia, a ogni modo, la lunga assenza della pagina di Pavese

120. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 154.

121. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., vol. III, p. 501.

122. Cfr. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 154.

123. A. Moravia, *Timido Antonioni con le amiche borghesi*, in "l'Espresso", 27 novembre 1955; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 235-8 (p. 236 per la citazione).

124. F. Negri, *In cerca del reale*, in Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 2*, cit., p. 79.

dagli schermi cinematografici: occorre aspettare il 1979, infatti, perché i registi tornino a interessarsi della sua opera.

Da *La luna e i falò* e *Dialoghi con Leucò* Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizzano quell'anno *Dalla nube alla resistenza*, presentato a Cannes e arrivato in Italia nel 1981. È ora il Pavese che – attraverso la psicanalisi, l'antropologia e l'etnologia, attraverso Carl Gustav Jung ed Ernesto De Martino – scopre nel mito una forma di conoscenza e rappresentazione della realtà superiore a quella immediatamente attingibile con la logica razionale ad affascinare i due registi, che sui testi letterari presi a punto di riferimento tracciano una parabola dell'umanità in due parti, dal mito alla storia:

1. *La nube*: dialogo tra gli uomini e gli dèi ritiratisi sul monte Olimpo; questa parte è a sua volta divisa in tre statiche sezioni in cui si discute di colpe e complicità dei "padroni" col potere;
2. *La resistenza*: negli anni Cinquanta Nuto e il Bastardo (quest'ultimo appena tornato dall'America a Santo Stefano Belbo, nelle Langhe) rievocano le vicende del loro paesino sotto il fascismo e discutono gli aspetti positivi e negativi della Resistenza. La quale diventa l'archetipo della ribellione dell'uomo contro il potere e l'intolleranza degli dèi.

Non vediamo, nel film, personaggi in azione: i registi vogliono piuttosto "mostrare" il testo, che perde i suoi connotati realistici per farsi mito. Un mito ricreato col recupero dell'esperienza reale e un metodo di scrittura mimetica anteposto alla rappresentazione. Straub e Huillet si spingono coscientemente verso quell'"illimitato" che Pavese, nel *Mestiere*, chiama il «selvaggio». Il loro *Dalla nube alla resistenza* entra nella «genealogia dei *peplum*», di un nuovo teatro-film «ieratico» e «metrico»:

> Niente enfasi sulla prospettiva, riprese frontali talvolta in veri e propri anfiteatri. [...] è un film che si muove in direzione della natura: cerca di coglierne le intenzioni astratte ed invisibili. Quello che i coniugi Huillet attaccano [...] è un mondo ormai incapace di pensarsi oltre se stesso, chiuso nella prigionia della propria identità e lo attaccano semplicemente filmando le Langhe e la campagna pisana del 1979[125].

Nonostante i *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò* appaiano opposti "a livello di scrittura", registi e attori utilizzano lo stesso metodo per l'adattamento di entrambi, evidenziando le numerose corrispondenze tra le due opere e le due parti del film. Ha dichiarato Straub:

125. P. Spaziani, *Dalla nube alla Resistenza. Etica ed estetica di un film di Straub-Huillet con una costellazione su Sicilia*, Baroni, Viareggio 2000, p. 20.

È un film sulla civiltà contadina, fatto con la collaborazione di contadini, i quali non interpretano se stessi, non vengono sfruttati come comparse; interpretano dei testi di un certo Cesare Pavese, dove si parla della loro storia. Qualcuno non aveva neanche sentito nominare Pavese [...]. Non abbiamo chiesto loro di illustrare delle figure, ma di fare un lavoro che consiste nello strutturare, spezzare, ristrutturare, sovvertire e recitare un testo preciso[126].

A sua volta ha osservato Danièle Huillet:

Il solo interesse del testo [...] è che la persona che l'ha scritto ha fatto un certo lavoro, ha prodotto qualche cosa che ci ha colpiti e che in seguito ha resistito – ed è da questo che si giudica che ha fatto bene il suo lavoro. [...] Quello che avviene con l'uomo che recita questo testo, per quanto riguarda la sua vita, per ciò che egli è, il suo modo di reagire, di camminare, di sedersi è [...] molto più della critica del testo. Perché egli ne fa una cosa sua e, tuttavia, qualche cosa che resta a lato[127].

Ha apprezzato il film Franco Fortini, che lo ha definito un'opera «controcorrente» in grado di «parlare» come nessun'altra «dei contadini su cui sono passati (e che hanno passato a noi) tutti gli dèi, nel cammino che va appunto dalla preistorica Nefèle, la Nube, fino alle Langhe 1950 della *Luna e i falò*»: «Nel dialogo di Edipo e di Tiresia, recitato nel film, le "cose supreme" vengono dette sul brontolio, in definitiva vincente, del carro tratto dai buoi senza che mai si perda il senso della spazio naturale circostante, il coro segreto». Straub, del resto, andrebbe «assai oltre il discorso mitologico di Pavese» per cogliere, nella seconda parte del film, «il sistema di pause e di strofe» del libro, «quindi la scansione di lamento e pietà»:

La irriducibilità cui invitano tutti e due i personaggi (l'uno nell'ultima parte, leggendo le pagine che narrano dei sacrifici umani nei roghi del 1944; l'altro, in controcampo, ascoltando) non è, mi sembra, come probabilmente è invece in Pavese, l'attonito consentimento al ciclo del tempo e alla fatalità terrestre; è la fede in una *lentezza* della positività – come fraterna liberazione reciproca e aiuto – continuamente affiorante sotto e oltre le sconfitte e gli errori. [...] Credo che nel film di Straub si senta, voglio dire, che la Resistenza, derisa e odiata più di trent'anni fa dal prete e dalla gente del bar [...] è la «resistenza» odiata oggi, nello stesso modo, e dalle stesse persone, quale che sia la carta ideologico-politica che hanno in tasca; dico la resistenza che opponiamo, o

126. F. Pecori, J.-M. Straub, *Un Pavese tutto nuovo sugli schermi di Cannes*, in "Paese Sera", 7 maggio 1979.

127. S. Daney, J. Narboni, *De la nuée à la résistance: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, in "Cahiers du Cinéma", 305, novembre 1979, pp. 14-9.

dovremmo opporre, alla democrazia autoritaria, alle tecnocrazie imperiali e alla tolleranza regressiva. [...] I «contadini» di Straub, non sono affatto una ennesima arcadia: sono la metafora, storica – o preistorica – di qualcosa che avviene sotto i nostri occhi [...]. Egli è quasi unico esempio di artista in cui si uniscano la dialettica del negativo secondo Adorno, quella della profezia secondo Benjamin e quella del concreto presente che porta il nome di Brecht[128].

6.5.4. IN CERCA DEL REALE: VASCO PRATOLINI

Formatosi nell'ambiente dell'ermetismo fiorentino, Pratolini basa la prima parte del suo percorso di scrittore sull'ispirazione memoriale, in cui lo scavo nel proprio vissuto si confronta dolorosamente con la realtà nel tentativo di comprenderla e analizzarla. La memoria diventa presto strumento di cronaca per un allargamento d'orizzonte del reale: dall'abitazione alla strada, dal quartiere alla città. Soggettista e sceneggiatore di numerosi film (fra gli altri: *La domenica della buona gente* di Anton Giulio Majano, 1953; *Terza liceo* di Luciano Emmer, 1953; *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, 1958; *La viaccia* di Mauro Bolognini, 1961), ha visto molti suoi romanzi adattati a loro volta per il piccolo e grande schermo: *Cronache di poveri amanti* (1947) diventa un film dallo stesso titolo nel 1954, diretto da Carlo Lizzani; *Le ragazze di San Frediano* (uscito in rivista nel 1949 e in volume nel 1952) un film di Valerio Zurlini del 1955 (poi di nuovo nel 2007 un film per la televisione di Vittorio Sindoni); *Un eroe del nostro tempo* (1949), storia dolorosa di una vedova costretta a trasferirsi in una via di Firenze dove fa fatica a inserirsi, è adattato nel 1960 da Sergio Capogna (nel 1982 Piero Schivazappa ne fa uno sceneggiato televisivo); Valerio Zurlini, nel 1962, torna a dirigere Pratolini adattando "il più intimamente autobiografico" dei suoi romanzi: *Cronaca familiare* (1947); due anni dopo, per la regia di Pasquale Festa Campanile, è la volta di *La costanza della ragione*, romanzo del 1963 in cui lo scrittore ripercorre l'evoluzione sentimentale e politica di un ragazzo; *Metello*, del 1952 e pubblicato nel 1955, primo capitolo di una trilogia (*Una storia italiana*) che copre l'arco cronologico che va dal 1875 al 1945, diventa nel 1970 un film di Mauro Bolognini (il secondo capitolo, *Lo scialo*, del 1960, sarà adattato da Franco Rossi nel 1987 per uno sceneggiato televisivo); dalla novella *Wanda* del 1943, infine, Sergio Capogna ricava il soggetto per il suo *Diario di un italiano* del 1973. Alcuni di questi film hanno avuto, nella storia del cinema italiano, un'importanza non minore di quella dei romanzi di Pratolini nella storia della letteratura italiana novecentesca.

128. F. Fortini, *Un cinema contrapposto*, in "il manifesto", 6 maggio 1979.

Il romanzo *Cronache di poveri amanti* è ambientato a Firenze nei primi anni del fascismo, in una strada dove si intrecciano le vicende del tipografo Mario e della fidanzata Bianca, degli antifascisti Ugo e Maciste, dei bottegai Milena e Alfredo, della coppia Peppino e Maria Carlesi, di Ugo che corteggia quest'ultima: è l'affresco, dunque, di una via e di una vita, svolto in forma di cronaca corale e scritto al presente (sorta di «lente di ingrandimento che avvicina enormemente i fatti all'occhio del lettore»[129]), e vede la costante partecipazione del narratore che via via, come ha osservato Moravia, «si commuove, si sdegna, commenta, sottolinea» con la voce «toscana anzi fiorentina»[130]. Il carattere corale viene mantenuto da Lizzani, che pur riducendo la vicenda a «tre o quattro storie parallele» ordinate «intorno al perno della lotta tra fascisti e antifascisti» e culminanti nella morte di Maciste ucciso degli squadristi[131], delinea con efficacia l'ambiente fiorentino di via del Corno, con un «obiettivo» che «non si stanca di frugare» quel piccolo mondo, «felicemente sposando mura e botteghe, finestre e dimore», dietro cui vive un'«umanità elementare, semplice» di rivenditori e artigiani dominati dalla quasi paralitica «signora», abile strozzina[132]. Si tratta, come ha osservato Guido Aristarco, di un «film-chiave», «punto di riferimento e di orientamento» nella crisi dei primi anni Cinquanta, «testimonianza», infine, di una «ricerca», di una «indicazione», grazie soprattutto a un «richiamo alla verità» che ne fa al contempo «un tentativo di interpretazione critica della realtà, di superamento della cronaca per la storia, della novella per il romanzo, del naturalismo o realismo oggettivo per il realismo critico»[133].

Festa Campanile segue con aderenza le linee del romanzo *La costanza della ragione*. Il quale, però, è scritto in prima persona: a parlare è un operaio, portavoce di una «fiorentinità proletaria» che fa suoi «non soltanto i neologismi tecnologici ma anche i vocaboli e modi di dire stranieri». È questa «parlata dialettale e plebea» a fare da «angolo visuale» attraverso cui vedere personaggi ed eventi, «e come tale», ha osservato Moravia, «andava trasferita nel film»:

129. A. Moravia, *Gli amanti di via del Corno aspettano l'Apocalisse*, in "L'Europeo", 11 aprile 1954; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 222.

130. *Ibid.*

131. *Ibid.*

132. M. Gromo, *Cronaca di poveri amanti di Lizzani*, in "La Stampa", 20 febbraio 1954; poi in Id., *Film Visti*, Mondadori, Milano 1958; R. Chiti, R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II: *Dal 1945 al 1959*, Gremese, Roma 1991, p. 110.

133. La recensione di G. Aristarco, del 1° maggio 1954, è citata in V. Zagarrio (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Marsilio, Venezia 2010, p. 93.

Ma come si traduce in immagini un linguaggio parlato? Evidentemente vedendo le cose come le vede il personaggio che parla, accettandone l'ottica particolare. Ora questo non è avvenuto. Il regista ha adottato soltanto in apparenza il dialetto e la prima persona con il procedimento meccanico del *narratage*; ma in realtà ha girato il film in lingua e in terza persona. [...] Si trattava d'essere un poco infedeli al testo, o meglio fedeli ma di una fedeltà meno letterale[134].

Decisamente più riuscito è il film che Valerio Zurlini ha tratto, su sceneggiatura di Mario Missiroli e dello stesso Pratolini, da *Cronaca familiare*. È la storia di Enrico, giornalista, che riceve la notizia della morte del fratello Lorenzo. Enrico inizia a rievocare il suo passato familiare: la morte della madre dopo la nascita di Lorenzo, l'affidamento di questi al maggiordomo di un ricco inglese, le cure della nonna che veglia sui nipoti fino alla morte, i difficili inizi della sua carriera. Molti anni dopo l'adozione di Lorenzo, Enrico rivede il fratello, che ha ricevuto un'educazione signorile e ora è tormentato dai difficili rapporti col padre adottivo, il quale gli rimprovera la sua condotta poco costruttiva e il suo amore per una ragazza di umili origini. I due fratelli cercano di riavvicinarsi, soprattutto ora che la nonna è morta. Anni dopo, Lorenzo si sposa e trova lavoro, ma viene colpito da una malattia incurabile. Rimasto solo dopo la separazione dalla moglie, Lorenzo viene assistito fino alla morte da Enrico. Il romanzo del 1947 rappresenta l'altro versante della poetica di Pratolini, che, di lì a breve, avrebbe abbracciato le strade di «un realismo tutto sostanziato di storia, nel confronto costante con le ideologie che caratterizzano il nostro dopoguerra»[135]. Il film è un «doppio cinematografico» dell'opera letteraria, ma l'impegno analitico del regista «trasforma l'intimismo lirico del libro in un continuo scavo, in uno strenuo impegno per perseguire quel fine che, purtroppo, soltanto la morte suggella»[136]. Nel romanzo il procedimento narrativo non racconta gli eventi al lettore, ma li ricorda al personaggio che li ha subiti, in un ripiegamento dell'io sulla seconda persona. Zurlini, grazie allo *speaker*, ha mantenuto sullo schermo questo stesso rapporto. Di Pratolini il regista ha cercato di riprodurre anche il ritmo lento, pausato talvolta fino all'immobilità, con sospensioni che danno vita ad atmosfere sommesse e sobriamente elegiache. Ne esce un'opera di «severa bellezza che, oltre a tutto, tiene il pubblico dal principio alla fine con il cuore stretto e angosciato per la nobiltà spesso dolente dei sentimenti racco-

134. A. Moravia, *L'amica infedele dell'uomo forte*, in "l'Espresso", 20 dicembre 1964; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 566.

135. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 178.

136. Ivi, p. 179.

mandati alla sua attenzione, condotti in talune pagine fino al diapason della più lacerata ma anche austera emozione»[137]. Zurlini, è stato osservato, «supera la contrapposizione tra aderenza al testo e libertà, perché il problema non è tanto quello di tradurre o adattare», ma – per dirla con André Bazin – di «costruire sul romanzo attraverso il cinema un'opera al secondo grado», e dunque un «nuovo soggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema»[138]. L'esperimento registico è stato anche quello di «portare al massimo grado di incandescenza emotiva il parallelismo tra cinema e pittura, in questo caso gli scorci urbani, e l'arte di Ottone Rosai», riproposta nei paesaggi fiorentini deserti, dai colori sfumati e quasi irreali che amplificano la dimensione, se vogliamo astorica, dei personaggi e delle loro azioni in una sorta di «oggettivazione della nostalgia»[139].

6.5.5. AUTOBIOGRAFIA E STORIA: GIORGIO BASSANI

Come il fiorentino Pratolini, Giorgio Bassani, nato a Bologna ma ferrarese di adozione, muove da un'ispirazione autobiografica che si allarga ad abbracciare una stagione della storia italiana scorta dalla specola di Ferrara. Anch'egli soggettista e sceneggiatore, si caratterizza per il suo relazionarsi alla materia cinematografica innanzitutto nell'identificazione del «cinema come sala, luogo di esperienza»:

I quattro reali cinema della Ferrara di allora – L'Excelsior, il Diana, il Savini e il Rea – segnano la topografia di molte storie bassaniane e l'"andare al cinema" porta con sé l'affinarsi di certi comportamenti, l'esercizio di una precisa gestualità, un modo d'essere[140].

Dotata di una scrittura tanto spesso diretta a «un esercizio della parola visiva»[141], la narrativa di Bassani è stata in più occasioni portata sul grande

137. G. L. Rondi, *Prima delle "Prime". Film italiani 1947-1997*, Bulzoni, Roma 1998, p. 217 (la recensione apparve in "Il Tempo" del 27 dicembre 1962).

138. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 201; e cfr. A. Bazin, *"Le Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson*, in "Cahiers du Cinéma", 3, 1951; poi in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du CERF, Paris 1985, pp. 107-27 (per la traduzione italiana cfr. Id., *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini,Temi, Trento 2006).

139. Cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009, p. 72.

140. F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Kaplan, Torino 2014, p. 215.

141. Ivi, p. 225.

schermo: nel 1960 Florestano Vancini dirige *La lunga notte del '43* adattando l'ultima delle *Cinque storie ferraresi* (*Una notte del '43*); nel 1970 Vittorio De Sica realizza un discutibile e discusso *Giardino dei Finzi-Contini*; infine, dal romanzo del 1958 *Gli occhiali d'oro*, trae un film omonimo Giuliano Montaldo nel 1987.

La lunga notte del '43 nasce da una sceneggiatura cui collaborano Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini e lo stesso regista, ancora evidentemente influenzato dalla stagione del neorealismo. Il racconto narra, «in maniera indiretta, allusiva e contratta, l'episodio della fucilazione di undici cittadini di Ferrara in rappresaglia dell'uccisione del segretario federale» fascista Bolognesi, assassinato in realtà su mandato di un gerarca concorrente. Alla vicenda storica lo scrittore «intreccia l'intrigo privato di Anna Barilari, la bella moglie d'un farmacista che ha le finestre proprio di fronte al luogo della strage». Il farmacista, da anni paralizzato, passa le sue giornate dietro i vetri della finestra che dà sulla strada, e la notte del 14 dicembre assiste alla fucilazione. «Suo malgrado, oltre al massacro, vede anche la moglie la quale rincasa sul far dell'alba da un appuntamento d'amore. L'uomo debole e orgoglioso non vuole ammettere d'esser stato tradito. Così, al processo per la strage, dirà di non aver visto niente, d'aver dormito. E il colpevole resterà impunito». Lo scrittore si è posto nell' «angolo visuale d'uno spettatore, sia pure ferrarese», che riferisce «ipotesi, voci, sospetti». Una tecnica reticente difficilmente adottabile in un film. «Così Vancini e i suoi collaboratori hanno creduto di dover inventare tutto ciò che Bassani tace, come per esempio l'amore segreto di Anna Barilari, oppure accenna appena, come il retroscena della fucilazione»[142]. Bassani era stato testimone dell'eccidio di un gruppo di ebrei da parte dei tedeschi: l'esperienza autobiografica è dunque alla base della rielaborazione del racconto, e gli conferisce un intimismo che Vancini recupera guardando al coevo cinema francese. Inoltre, alla dichiarazione dello scrittore secondo cui l'apporto della letteratura al cinema consisterebbe nell'esigenza di «dare una rappresentazione della società contemporanea ed esprimere un giudizio su di essa senza limitazioni di sorta»[143], il regista sembra rispondere realizzando un'opera che di fatto anticipa il filone dei film di denuncia esploso negli anni successivi grazie, soprattutto, alle inchieste narrative di Leonardo Sciascia.

Il pretesto per poter rievocare le dolorose memorie della sua giovinezza arriva

142. Così A. Moravia, *Il fascista impunito*, in "l'Espresso", 2 ottobre 1960; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 357-8.

143. Cit. in V. Attolini, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Dedalo, Bari 1988, p. 203.

al protagonista-narratore del *Giardino dei Finzi-Contini* dalla visita a una necropoli etrusca a Cerveteri. Le memorie ruotano attorno alla famiglia ferrarese dei Finzi-Contini, appartenente all'élite ebraica della città. I due figli, Micòl e Alberto, sono avvicinati dal narratore in occasione della promulgazione delle leggi razziali: quando il circolo del tennis espelle i soci ebrei, i Finzi-Contini mettono il grande parco della loro villa a disposizione degli amici di Micòl e Alberto; tra questi c'è Giorgio, innamorato di Micòl, e Giampiero Malnate, militante antifascista. Le insistenti dichiarazioni d'amore che il protagonista avanza a Micòl inducono la ragazza a respingerlo. Nel 1942 Alberto muore prematuramente dopo lunga e dolorosa malattia. Di lì a breve, nel settembre del 1943, l'intera famiglia viene deportata in un campo di concentramento nazista. Malnate morirà combattendo sul fronte russo. Adattando il romanzo per il film omonimo del 1970, Vittorio De Sica e gli sceneggiatori Ugo Pirro e Vittorio Bonicelli introducono alcune modifiche che infastidiscono Bassani, tanto che lo scrittore sconfessa pubblicamente il film, chiedendo e ottenendo che il suo nome sia cancellato dai titoli di coda: «Che la [sceneggiatura]», ha dichiarato all'"Espresso", «sia ricavata in qualche modo dal mio romanzo non è contestabile, né mi ero mai sognato di contestarlo»[144]. Consegnando la sceneggiatura cui in un primo momento ha lavorato con Bonicelli, Bassani pretende che il racconto cinematografico sia «farcito, a intervalli di varia durata, con la rappresentazione ritornante, ossessiva, da girarsi in bianco e nero (il colore della cronaca documentaria dei telegiornali, della verità nuda e cruda, senza veli...), del rastrellamento degli ebrei ferraresi avvento dopo l'8 settembre 1943»: l'espediente dei *flashes* in bianco e nero era necessario perché «avrebbe in qualche modo restituito la struttura del romanzo» (costruito sui due piani temporali distinti: del presente – il 1957 a Cerveteri – e del passato – la stagione 1938-39) e, soprattutto, «perché avrebbe sottratto il film agli inevitabili pericoli di un piatto, noioso didascalismo da fumetti». L'esatto contrario avviene nella sceneggiatura successiva, che i riscrittori hanno «inzeppato» di «tirate didascaliche estraneissime allo spirito del libro» e ridotto tutto «su un solo piano, quello del passato»: la storia di Giorgio, protagonista e narratore, diventava così «banale, sentimentale», una storia qualsiasi, tanto che non si comprendeva più «per quale motivo fosse apparso necessario dedicarle un lungo film»[145]. Nella «trasmigrazione» del *Giardino* in «luogo cinematografico», «luogo dello sguardo», è la rinuncia al doppio livello temporale la maggiore responsabile del tradimento. Ha osservato Villa:

144. G. Bassani, *Il giardino tradito*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1998, p. 1256.
145. Ivi, pp. 1257-8.

Da una parte la questione della confusività tra soggetto e oggetto di sguardo, dall'altra quella della distanza e del diaframma che separa l'individuo dalla scena del mondo. [...] Il film, dunque, ignora quella «domenica d'aprile del 1957». La gita del fine settimana che, inaspettatamente, volta verso Cerveteri, verso le tombe degli Etruschi non appartiene alle immagini del film, che, dopo i titoli di testa, apre sullo spettatore con una didascalia, temporalmente anomala: Ferrara, 1938-1943. L'espunzione della cornice del romanzo significa rinunciare radicalmente alla *mise en abîme* del racconto. Questa rinuncia, per Bassani, è catastrofica. Significa la perdita totale dello spirito, dell'anima del suo *Giardino*.

Quel che resta del narratore è il semplice personaggio di Giorgio:

Una perdita, quella della duplicità del narratore, nel sol istante soggetto e oggetto di sguardo, che allontana, in maniera inequivocabile romanzo e film, che li fa essere cose diverse. Soprattutto per questo senso malinconico e impotente della scrittura che tende tra un presente e un passato, tra un io esistente e un io perduto, il prologo e l'epilogo non andavano sottratti se si voleva, in qualche modo, portare il romanzo, nel suo spirito, al cinema.

Eppure il film di De Sica non ignora del tutto i due piani temporali, facendo assumere ora a Giorgio ora a Micòl «la duplice veste di narratore/personaggio» e introducendo dei *flashbacks* (quattro in totale) che «sprofondano la narrazione in una dimensione temporalmente lontana» nel tentativo di «recuperare il senso malinconico del romanzo», restandone, tuttavia, «totalmente indifferente nello spirito»:

L'idea che, sempre e comunque, il narratore sia soggetto e oggetto di sguardo, in un perpetuo andirivieni tra il sé di ora e ciò che è stato, e dunque irrimediabilmente non è più, o forse, detto più semplicemente, tra sé vivo e sé morto/nei morti, rappresenta una delle chiavi d'accesso all'opera di Bassani, soprattutto al suo *Giardino*. [...] il "diaframma speculare", ciò che separa l'io narrante dal suo mondo, diventa per Bassani un modo per vedersi, per conoscersi, specchiandosi, lui fuori, in quelli che sono dentro. Per questo, e solo per questo, quel confine è necessario. Il film *non adotta* questo limite. Restano le quattro schegge fossili, i quattro bei ricordi d'infanzia, ma, comunque, le immagini sono percepite da un "dentro" il film, da uno sguardo assorbito, catapultato nel quadro, persona tra personaggi[146].

146. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, cit., pp. 199-200 *passim*.

6.5.6. UN'ESPERIENZA LINGUISTICA E FILOSOFICA: PIER PAOLO PASOLINI

Scrittore, poeta, sceneggiatore, cineasta, saggista: Pier Paolo Pasolini è forse l'autore più studiato del Novecento italiano. Caso esemplare, avverte il passaggio al cinema come la sperimentazione di una nuova tecnica niente affatto antitetica a quella della parola. In un'intervista del 1961 dichiara:

> L'esperienza cinematografica e quella letteraria non sono antitetiche. Direi, anzi, che esse sono forme analoghe. Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi. Significa anche desiderio di uscire dall'ossessivo[147].

Anche i suoi romanzi hanno fornito materiale per adattamenti e riletture cinematografiche o per film dall'immaginario "pasoliniano" (si pensi a *Ostia*, diretto nel 1970 da Sergio Citti su soggetto e sceneggiatura dello scrittore). Già nel 1959 Mario Bolognini porta sullo schermo *La notte brava*, libera riduzione di *Ragazzi di vita* sceneggiato da Pasolini, Citti e Laurence Bosy. Alla struttura del romanzo Pier Paolo ha lavorato quattro lunghi anni, dal 1950 al 1953 e ancora nel 1955, anno della pubblicazione. Il libro, riflesso di un ideale di romanzo «oggettivo, storico e nazionale», racconta «l'incoscienza e l'allegro vitalismo dei sottoproletari romani» e mostra l'adesione dello scrittore «al mondo prelogico e premorale delle borgate» nella forma della «sperimentale contaminazione della lingua letteraria con il dialetto e il gergo dei personaggi»[148]. La materia è suddivisa in otto capitoli che, senza un filo unitario, seguono le avventure del protagonista Riccetto e dei suoi compagni. Due sono i blocchi narrativi: dalla fanciullezza del protagonista alla sua rieducazione in senso conformistico. *La notte brava* recupera i nuclei del romanzo e segue le peripezie dei borgatari romani Scintillone e Ruggeretto. I due compiono un furto di fucili e, in compagnia di alcune prostitute, riescono a trovare un ricettatore per vendere la merce, ma si fanno rubare i soldi dalle ragazze. Dopo aver cercato inutilmente di rintracciare il "malloppo", cercano di rifarsi con un altro furto: mentre tentano di sottrarre una macchina fotografica da un'auto, giunge il proprietario con due amici; ne nasce una rissa, interrotta dalla polizia. Dopo peripezie varie, Scintillone e Ruggeretto riescono ad appropriarsi di una discreta somma di de-

147. *L'"Accattone" di Pier Paolo Pasolini*, intervista di D. Martini, in "Cinema nuovo", 150, marzo-aprile 1961, p. 137.

148. M. Bignamini, *Pier Paolo Pasolini*, in Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 2*, cit., p. 127-8.

naro. Ruggeretto resta solo e, in compagnia di una nuova ragazza, Laura, continua a vagare da un locale all'altro per tutta la notte, finché, all'alba, non gli restano che mille lire. Della violenza gratuita alternata a patetica generosità, dell'esistenza tragica e grottesca dei "ragazzi di vita", dominata da sentimenti primordiali, non tutto resta nel film. Ha osservato Moravia:

> Il mondo di Pasolini è noto; non meno noto è che questo mondo, al quale taluno ha mosso il rimprovero di essere talvolta contemplato con un estetismo alla rovescia, è riscattato e purificato dal rapporto d'umana pietà e di denunzia sociale che corre tra l'autore e le sue creature. Senza questo rapporto saremmo invero nel naturalismo fine a se stesso, ossia già nell'estetismo che del naturalismo è compagno inseparabile. La spinta rivoluzionaria, se dà origine a soluzioni affrettate, è, però, al tempo stesso, il nerbo dell'opera di Pasolini, la sua giustificazione etica ed estetica.

Ora Bolognini, pur accettando «il mondo pasoliniano delle borgate e dei teppisti», stabilisce con esso «un rapporto tutto suo, alieno da denunzie e da rivolte», così da allargare e arricchire la sua materia, ma mostrando anche «forse in maniera più evidente che negli altri film la sua limitazione estetica»[149].

Le disavventure giudiziarie di *Ragazzi di vita* culminano in un processo per oscenità svoltosi a Milano nel luglio del 1956: a favore dello scrittore testimoniano il poeta Ungaretti e i critici Gianfranco Contini, Carlo Bo e Giuseppe De Robertis. Anche la critica marxista si è espressa contro il romanzo: in particolare la rivista "Il contemporaneo" dell'italianista Carlo Salinari, legata al marxismo più ortodosso, imputa a Pasolini la mancanza di un messaggio ideologico maturo, sostituito da quel realismo decadente ed estetizzante che Moravia, nella sua citata recensione, vede invece «riscattato e purificato».

L'elemento edificante diventa centrale in *Una vita violenta*, il romanzo del 1959 ambientato ancora nel mondo delle borgate della capitale, in cui il protagonista Tommaso, scisso tra una formazione mancata e una frustrata ricerca di promozione sociale, si riscatta morendo in sanatorio dopo aver salvato una donna da una baracca inondata. «L'osservazione lucida della disgregata realtà delle borgate costringe lo scrittore ad abbandonare il mito dell'innocenza: la pagina si carica di un pessimismo indotto da una condizione di crisi e di disperazione, a cui l'eroe protagonista si contrappone invano»[150]. Nel 1962 Paolo Heush e Brunello Rondi adattano il romanzo: è il solo film, tra la dozzina di pellicole

149. A. Moravia, *La notte dei teppisti*, in "l'Espresso", 22 novembre 1959; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 323.
150. Bignamini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 129.

uscite nel triennio 1959-62 su sceneggiatura dello scrittore, a non accreditare Pasolini tra i collaboratori. Anche per questo *Una vita violenta* è stato trascurato da quasi tutti gli studiosi dello scrittore-regista, che pure ne ha apprezzato l'«elevata qualità»[151] e, stando alla testimonianza di Rondi, ha seguito da vicino il lavoro degli sceneggiatori (Franco Solinas e Sergio Citti fra gli altri)[152]. L'interesse per il film, d'altro canto, dipenderebbe dal fatto che «non rientra certamente nel diffuso filone delle facili e sospette varianti pasoliniane care a certo cinema italiano», dal fatto, insomma, che non ci troviamo di fronte «né alla esaltazione estetistica del vitalismo e della "libertà" del ragazzo di vita [...], né al vagheggiamento patetico-crepuscolare della sua inerme solitudine [...], che sono poi i due risvolti di una stessa maniera»[153]. *Una vita violenta* non va considerato semplice illustrazione del romanzo, sebbene gli sia «sostanzialmente fedele nella struttura e nel tema (la mancata "evoluzione" di un sottoproletario, che cerca di diventare piccolo borghese ma soccombe)»: del romanzo il film perde certo qualcosa («il turpiloquio più spinto, tutti quegli episodi – come la prostituzione maschile nel buio del cinema – non ancora ammissibili nel cinema dell'epoca»), ma vi aggiunge varianti e invenzioni che anticipano di un decennio il filone sui teppisti della "Roma bene". Esemplare a questo proposito è una scena in cui la figura femminile «irrompe con una forza sconosciuta all'immaginario pasoliniano»: la "notte brava" che occupa il secondo capitolo del romanzo non comprende uno stupro di gruppo: è un'invenzione del film, resa con «allucinata violenza».

La vittima che parla francese ed è vestita con un velo bianco [...] sembra un fantasma, un'apparizione felliniana. E in quel momento il film abbandona i modelli preesistenti [...], abbandona il realismo, per diventare qualcos'altro. Rondi esce dal neorealismo raccontando una parabola in cui si intrecciano almeno tre dimensioni temporali: la

151. P. P. Pasolini, *Scoperta di Tommasino*, in "Vie nuove", 15, 12 aprile 1962; ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1004-5.

152. Cfr. A. Pezzotta, *Presentazione* a B. Rondi, P. Heusch, *Una vita violenta*, DVD, Minerva Classic, Roma 2006. E si legga la dichiarazione di Rondi in Faldini, Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., vol. I, p. 154: «Avemmo la grande chance di avere Pasolini come collaboratore alla sceneggiatura. Pasolini ci diede dei pezzi di sceneggiatura tratti dal suo romanzo, scritti di suo pugno; non so più per quale motivo di produzione non li abbiamo realizzati, e questa fu una grave colpa. Il film non si riferisce in alcun modo al modello di *Accattone* perché [...] noi non lo avevamo ancora visto. Ci fu una contemporaneità che giocò a nostro completo sfavore. Forse quando noi girammo *Una vita violenta* Pasolini non aveva ancora cominciato *Accattone*».

153. A. Ferrero, *Una vita violenta*, in "Cinema Nuovo", IX, 158, luglio-agosto 1962, pp. 300-1 *passim*.

memoria (il centro storico di Roma, occupato di notte dai teppisti), la modernità (l'edificio quasi fantascientifico sotto cui avviene la violenza) e i personaggi pasoliniani, sottoproletari esclusi dal progresso[154].

Aggiunta non pasoliniana, o meglio mediazione tra scrittura pasoliniana e cinema felliniano, è il lavoro svolto da Rondi di «cattura psicologica e filosofica» delle «spinte metafisiche» care a Fellini:

A un poeta che ha abbracciato lo storicismo più tragico e devastato, si aggiunge il più nitido e sapiente, ma anche il più freddo, meno vibrante e pieno, richiamo di un altro tentativo di conciliazione fra storia, condizione, speranza, denuncia. L'incontro che non rifiuta tutta la gamma più aspra del paesaggio violento di Pasolini, è intelligente e fecondo, anche per la levitazione attenta e morbida del simbolismo latente nella pagina. In sostanza i due registi accettano [...] di muoversi in un ambiente completamente negato all'essere (come certe figure notturne di Fellini). Cercano un massimo di male per sentire naturale un minimo di invito alla positività; a rovescio del fatalismo di un Visconti o di un Antonioni che trovano nel massimo di decorazione ambientale i segni irreparabili della decadenza universale[155].

Un ulteriore problema di adattamento del libro è il suo carattere didascalico, didattico, che molti hanno rimproverato allo scrittore, reo di aver realizzato un caso di «neorealismo rosa con le parolacce, una parabola edificante col marchio del PCI». In realtà Pasolini, che pure ha definito il suo un "romanzo a tesi", riesce, attraverso un dialetto mescolato alla lingua anche nelle narrazioni in terza persona, ad abbassare il punto di vista al livello dei protagonisti: così, ad esempio, il tesseramento di Tommaso al Partito comunista non assume valore ideologico, né è raccontato con retorica, bensì con «lo stesso sarcasmo spavaldo di una bravata». Allo stesso modo Rondi è in grado di «far parlare oggettivamente le facce e i luoghi», di evitare «ogni paternalismo o moralismo»[156].

Pasolini va ricordato in questo contesto anche per *Teorema* (1968), operazione "multimediale" per cui un soggetto narrativo nasce contemporaneamente come romanzo e come film, e che rappresenta forse «l'opera della letteratura italiana che, meglio di ogni altra», mostra «quali possono essere gli esiti di una produzione contestuale» di testo letterario e pellicola cinematografica[157]. Egli ha dichiarato:

154. Pezzotta, *Presentazione* a Rondi, Heusch, *Una vita violenta*, cit., p. 8.
155. G. B. Cavallaro, *Una vita violenta*, in "Bianco & Nero", XXIII, 4, aprile 1962, p. 61.
156. Pezzotta, *Presentazione* a Rondi, Heusch, *Una vita violenta*, cit., pp. 8-9.
157. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 254.

Per verità *Teorema* era nato come *pièce* in versi [...]; poi si è tramutato in un film e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto, e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell'ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i «fatti», la «trama», trattenendosi sulla pagina il meno possibile[158].

L'opera racconta di una ricca famiglia della borghesia milanese visitata da un «giovane dio» che dopo aver fatto l'amore con tutti i membri della famiglia (genitori e figli, due componenti maschi e due femmine, e la serva) parte lasciando un segno indelebile. Il suo amore è «un tangibile e quasi fisico segno rivoluzionario» di fronte al quale i borghesi coinvolti reagiscono in modo autodistruttivo, riducendosi «allo stato di corpo mummificato»[159]: la madre dà libero sfogo alla sua ninfomania concedendosi a gigolò del sottoproletariato milanese, il figlio si scopre omosessuale e diventa pessimo artista, la figlia viene ricoverata in una clinica per malattie mentali, il padre si spoglia di tutto il suo patrimonio donando le sue fabbriche agli operai. L'unica a salvarsi è la serva, che reagisce all'amore con la santità e si sacrifica per il bene collettivo. Ha osservato ancora lo scrittore-regista:

Come indica il titolo, *Teorema* si fonda su un'ipotesi che si dimostra matematicamente per *absurdum*. Il quesito è questo: se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe? Parto dunque da una pura ipotesi. L'ideologia comincia con questa constatazione: la società industriale si è formata in totale contraddizione con la società precedente, la civiltà contadina [...], la quale possedeva in proprio il senso del sacro[160].

Il testo letterario è un prosimetro (alternanza di versi e prosa) dalla struttura-base di un *romanzo allegorico* dietro cui si nasconde la consapevolezza che «ormai è tutta l'umanità che sta diventando piccolo-borghese: e allora nascono delle nuove domande a cui è il borghese stesso che deve rispondere, e non più l'operaio oppure chi è all'opposizione»:

158. P. P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma 1991, p. 184.

159. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, p. 195.

160. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 81.

Ora a queste domande non possiamo rispondere né noi borghesi che siamo all'opposizione, né il borghese "naturale" stesso. Ecco perché il film rimane "sospeso" e finisce con una specie di urlo, che nella sua irrazionalità pura significa questa sospensione[161].

Nel film il regista si serve di «piani sequenza più lunghi del solito per certe situazioni particolari», girando tuttavia «a rapidissimi frammenti, in cui cogliere, di volta in volta, l'espressione essenziale». L'opera richiede allo spettatore «un costante sforzo di immedesimazione», a cominciare dalla comprensione «che tutto quello che è narrato, lo è necessariamente in diacronia. Mentre accade in perfetta sincronia, e la distribuzione di amore da parte del giovane dio è a tutti e nello stesso momento»:

Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore [...]. Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra autore e destinatario come di un drammatico rapporto tra singolo e singolo drammaticamente pari. [...] ambedue infrangono l'ordine della conservazione che chiede o il silenzio o il rapporto in un linguaggio comune e medio[162].

Lo spettatore deve colmare gli spazi vuoti che «funzionano come una specie di cardine sul quale gira la relazione testo-lettore»[163]. Ne è un esempio l'inizio del film, in cui, con un'inchiesta giornalistica in una fabbrica girata nello stile del *cinéma verité*, è anticipato l'epilogo della vicenda, con il padrone che dona agli operai la sua fabbrica per poi spogliarsi di ogni abito e correre verso il deserto, emblema dell'aridità della condizione borghese che trova un corrispettivo anche nelle numerose «inquadrature non diegetiche»[164]. La strategia dell'"interruzione di senso" caratterizza in particolare la seconda e la terza parte del film (rispettivamente: gli effetti dell'arrivo dell'ospite e la sua partenza):

Pasolini racconta i fatti senza preoccuparsi di creare una continuità narrativa: [...] ciascun episodio avviene in un'atmosfera di isolamento, nell'assenza degli altri personaggi. Un'assenza irreale, metafisica: i borghesi entrano in scena nel momento in cui vengono sedotti, hanno delle emozioni soltanto quando vivono un confronto

161. P. P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in "Nuovi argomenti", 20, ottobre-dicembre 1970; poi in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1602.

162. *Ibid.*

163. W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1987, p. 249 (cit. in Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 257).

164. Cfr. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 258.

diretto con l'ospite. Li vediamo tutti insieme attorno al tavolo, per il pranzo, quando giunge il telegramma che annuncia l'arrivo dello sconosciuto. Quindi ricompaiono uno dopo l'altro, come provenendo dal nulla, dal deserto appunto nel quale vivono[165].

Il brutale assassinio di cui è stato vittima, avvenuto in circostanze sospette all'Idroscalo di Ostia la notte tra il 1° e il 2 novembre 1975, ha consacrato Pasolini quale «figura centrale della nostra cultura», poeta che ha «segnato un'epoca», «regista geniale» e «saggista irriducibile»[166]. Nel corso degli anni numerose ipotesi hanno contestato la versione ufficiale dei fatti (l'omicidio sarebbe stato commesso dal diciassettenne "ragazzo di vita" Pino Pelosi) ora proponendo la possibilità di un «suicidio per delega», ora sottolineando la tendenza sadomasochista e autodistruttiva dello scrittore, ora anche dando vita a teorie del complotto che coinvolgono servizi segreti, militanti neofascisti, mandanti politici. Nel 1995, ventennale della morte, il film-inchiesta di Marco Tullio Giordana *Pasolini, un delitto italiano* propone l'ipotesi della pista alternativa: il potere politico avrebbe ordito un complotto per far tacere definitivamente lo scomodo scrittore. Più recentemente, il regista italo-americano Abel Ferrara è tornato a mettere a fuoco le ultime ore del poeta in un film (*Pasolini*, 2014) che accosta «i dati di cronaca a una percezione così personale da indurre nell'idea che il regista [...] abbia sentito il personaggio (attraverso la mediazione dell'attore William Defoe a sua volta impressionante per adesione) come un alter ego»[167].

6.5.7. CINEMA *VS.* LETTERATURA? ITALO CALVINO

A differenza di Pasolini, Italo Calvino ritiene che «raccontare in letteratura e in cinema» siano «operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise»[168]. Non che il cinema sia

165. Ivi, pp. 258-9.

166. A. Moravia, *Ma che cosa aveva in mente?*, in "l'Espresso", 9 novembre 1975.

167. P. D'Agostini, *Abel Ferrara e l'ultima notte di Pier Paolo Pasolini*, in "la Repubblica", 25 settembre 2014.

168. I. Calvino, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in "Cinema nuovo", 25 settembre 1954; ora in Id., *Saggi*, cit., vol. II, p. 1999.

disprezzato dallo scrittore. Tutt'altro. Confessa Calvino nell'*Autobiografia di uno spettatore*:

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che ci circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva la proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma[169].

Né la narratività che accomuna i due linguaggi, né la *parola* in quanto veicolo che li lega strettissimamente possono stabilire per Calvino una vera e propria parentela. E tuttavia la complementarità resta forte, e si esplica nella comune, straordinaria capacità che letteratura e cinema possiedono di creare un "mondo" omogeneo, un mondo-forma che compensa il caso e l'eterogeneità dei materiali della vita[170]. Certo, per Calvino il cinema è *distanza*, *nostalgia della distanza*, contrapposizione tra realtà e invenzione, un diagramma per avvicinarsi, tenendo le debite distanze, all'inquinata contemporaneità: «È come se il cinema mettesse forzosamente lo scrittore davanti a ciò che egli cerca di sublimare o circoscrivere, razionalizzare nelle proprie opere»[171].

Resta importante oltre ogni dubbio, del resto, il retaggio del cinema nella narrativa calviniana, individuato da Goffredo Fofi in due specifici elementi:

1. un'idea «strutturalista» del racconto, concepito come una combinazione di eventi e personaggi che sono fondamentalmente gli stessi (ovvero la teoria del narrare come «processo combinatorio»);
2. il privilegio accordato al racconto d'avventure, di scarso successo nella tradizione letteraria italiana ma, per lo scrittore, necessario a costruire un modello per una letteratura autenticamente popolare[172].

Ma c'è di più: nell'*Autobiografia di uno spettatore*, seccamente divisa in rievocazione e «quasi auto-confutazione»[173], Calvino lascia trasparire «residui

169. *Ibid.*

170. Sui rapporti di Calvino col cinema cfr. L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, introduzione di G. Fofi, Lubrina, Bergamo 1990.

171. Cfr. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, cit., pp. 88-94 (citazione a p. 93).

172. Cfr. G. Fofi, *Introduzione* a Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 13-9. Giorgio Tinazzi ha individuato «corrispondenze segrete» tra Calvino e il regista François Truffaut; cfr. il suo *La scrittura e lo sguardo*, cit., pp. 49-51.

173. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, cit., p. 92.

di soggettività» che in un tardo romanzo, *Palomar* (1983), saranno sostituiti da un punto di osservazione «purissimo»[174] che, attraverso il personaggio, «rimanda insistentemente alla tecnica di ripresa cinematografica»[175], per cui si assiste alla «ricerca di una sorta di correlativo oggettivo di una visione senza soggetto, di un annullamento della soggettività in una funzione soggettiva». In Calvino, insomma, che spesso sembra costruire la sua scrittura a partire dal dispositivo cinematografico nel suo complesso, incontriamo un fenomeno che Antonio Costa, recuperando osservazioni di Génette, definisce «effetto *rebound*», ossia risonanza del *medium* cinematografico su quello letterario possibile in virtù della permeabilità delle due strutture e "scritture"[176].

Diversa e per certi versi di minore importanza è invece l'eredità che la narrativa di Calvino ha lasciato al cinema. Lo scrittore ha prestato la propria penna per il testo di accompagnamento alle immagini di tre documentari degli anni Sessanta: il cortometraggio *Città di Pavese* (1960) di Cesare Mida, che ci porta nella Torino crepuscolare amata e descritta dall'autore di *La luna e i falò*; *Giorni di furore* (1963), realizzato per celebrare il ventennale della Resistenza da un gruppo di intellettuali del PCI: Alfieri Canavero, Gianni Dolino, Isacco Nahoum e Giovanni Canavero; *America paese di Dio* (1966) di Luigi Vanzi, che affronta il tema della religiosità in America. Ha collaborato al libero adattamento del romanzo *Ti-Koyo et son requin* di Clement Richter, portato sullo schermo da Folco Quilici nel 1962: *Ti-Koyo e il suo pescecane*. Ha scritto, con Suso Cecchi D'Amico e Giovanni Arpino, la sceneggiatura del ricordato *Renzo e Luciana* diretto da Mario Monicelli, episodio del film collettivo *Boccaccio 70* tratto dal suo racconto *L'avventura di due sposi*. Nel più tardo 1985, nell'ambito del Montedison Progetto Cultura, viene proposto allo scrittore di tradurre *Le chant du Styrène*, scritto nel 1958 da Raymond Queneau per il regista Alain Resnais. Si tratta di un documentario sulla creazione del polistirene commissionato dal gruppo chimico Pechiney. Per la corretta traduzione della terminologia chimica Calvino fa tesoro della collaborazione di Primo Levi.

Gli adattamenti da Calvino riguardano innanzitutto i racconti: il primo, in ordine di tempo, è la fortunatissima commedia di Mario Monicelli *I soliti ignoti* (1958), per la cui sceneggiatura Suso Cecchi D'Amico ha utilizzato il raccon-

174. Ivi, pp. 93-4.

175. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 109.

176. A. Costa, *Palomar e l'effetto rebound*, in "Annali d'Italianistica", 6, 1988, pp. 252-60; e cfr., dello stesso Costa., *Palomar: effetto rebound e archeologia della visione*, in Id., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993, pp. 45-61 (citazione a p. 50); G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, p. 62.

to *Furto in una pasticceria* tratto dalla raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949). L'ispirazione calviniana è evidente: nel testo un furto realizzato con la tecnica del "buco" porta dei ladri improvvisati in una pasticceria invece che in una banca; nel film i ladri, con la stessa tecnica, finiscono nella cucina di una casa anziché nel Monte di Pietà: ne approfittano per mangiare pasta e fagioli. Ha ricordato Suso Cecchi D'Amico:

Un cambiamento importantissimo lo facemmo mentre si stava girando, o forse addirittura dopo, non mi ricordo. Il finale. Io lessi il racconto di Calvino *Furto in pasticceria*, e lo proposi quando Mario aveva girato un finale diverso, che non funzionava. Così utilizzammo quello, naturalmente con il permesso di Calvino; ho ancora la sua lettera[177].

Dal film a episodi *L'amore difficile* del 1962 (il titolo rimanda a quello di una raccolta di racconti di Calvino del 1958: *Gli amori difficili*), l'episodio diretto e interpretato da Nino Manfredi *L'avventura di un soldato* è tratto dal racconto omonimo del 1949: in una torrida giornata estiva, un soldato tenta con insistenza, nello scompartimento di un treno, di ottenere i favori di una vedova giovane, prosperosa e altrettanto silenziosa. Assistiamo così a un dialogo "per voce sola"[178]. Nel 1970 Giuseppe Bennati realizza una versione catodica in cinque puntate di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1970), adattato dal regista assieme con Manlio Scarpelli e Sandro Continenza, con Nanni Loy nel ruolo del protagonista. Marcovaldo, racconta Calvino, aveva «un occhio poco adatto alla città: cartelloni, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero per colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto»[179]. Di fronte alle difficoltà di adattamento, Bennati sente il bisogno di «soluzioni inconsuete» per la traduzione in immagini delle parole dello scrittore. Dei cui racconti ritroviamo «l'industrializzata e grigia Torino», la natura «cercata con tenacia da Marcovaldo in una metropoli fumosa», le sue «stralunate» epopee: ci sono soprattutto «le avventure di un italiano povero improvvisamente immerso nella società dei consumi», un

177. Cit. in L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, p. 17.

178. In un'intervista rilasciata a Franco Caldernoni del "Giorno", 3 agosto 1970, Manfredi ha osservato: «Calvino non ci credeva che quel racconto potesse diventare un film. Diceva che di tutti i suoi racconti era il meno filmabile» (ora in Pellizzari, a cura di, *L'avventura di uno spettatore*, cit., pp. 137-8).

179. Cito da I. Calvino, *Marcolvaldo ovvero Le stagioni in città*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. I, p. 1067.

«candido eroe alle prese con i cibi avvolti nel cellophane del supermercato, con la Mutua, con le compere del Natale, con le vacanze di massa»[180]. Mancano invece quei meccanismi della comicità surreale così tipici della pagina di Calvino. Tra il 1972 e il 1973 è la televisione tedesca a interessarsi ai suoi racconti, affidandone adattamento e regia a Carlo Di Carlo, che dirige *Die Verfolgung* (*L'inseguimento*, da *Ti con zero*) e *Abenteuer eines Lesers* (*L'avventura di un lettore*, da *Gli amori difficili*). Ancora da *Gli amori difficili* è tratto *L'avventura di un fotografo*, che Francesco Maselli adatta per un mediometraggio televisivo nel 1983. *Palookaville* (1995) di Alan Taylor riporta invece i racconti al cinema. Il film narra la storia di Jerry e dei suoi amici Russ e Sidney, tre disoccupati che passano le loro giornate a chiacchierare in una tavola calda. Finché non decidono di organizzare il colpo che possa aiutarli a rifarsi una vita fuori città: rapinare, con armi giocattolo, un furgone portavalori. In merito all'ispirazione calviniana ha dichiarato il regista:

Nella prosa di Calvino, che nelle università USA è uno degli scrittori italiani più letti e amati, c'è un'atmosfera nostalgica e genuina, ispirata a vicende dell'Italia del dopoguerra. L'ho riproposta nella storia urbana di Palookaville e ho preso spunti da *Un letto di passaggio*, *Desiderio in novembre* e *Furto in una pasticceria*. Come la scena iniziale di Palookaville, in cui i tre protagonisti cercano di svaligiare una gioielleria e si ritrovano in una pasticceria[181].

Il solo romanzo calviniano adattato per il grande schermo è *Il cavaliere inesistente* (1959), il terzo della "trilogia araldica" dei *Nostri antenati* (dopo *Il visconte dimezzato* del 1952 e *Il barone rampante* del 1957). *Il cavaliere inesistente* è un film a tecnica mista (attori in carne e ossa combinati a personaggi di animazione secondo la tecnica della ripresa *frame by frame* o *a passo uno*)[182] diretto nel 1971 da Pino Zac e prodotto dall'Istituto Luce. La trama segue con sostanziale

180. S. Bucci, *E Marcovaldo andò in TV. La missione impossibile di Nanni Loy*, in "Corriere della Sera", 18 gennaio 2003.

181. Cfr. G. Grassi, *E l'Italia di Italo Calvino rivive a Palookaville, città dei perdenti*, in "Corriere della Sera", 20 luglio 1996.

182. «La tecnica mista», ha osservato Pier Paolo Argiolas, «impone la sua specifica grammatica: tutti i personaggi secondari e di contorno appartengono al linguaggio e al mondo dei disegni animati, come gran parte dello sfondo, mentre i personaggi principali sono attori in carne ed ossa, con le uniche significative eccezioni dell'uomo-bestia Gurdulù e del protagonista assoluto della storia» (P. P. Argiolas, *Animazione e avventura. "Il cavaliere inesistente" di Calvino e Pino Zac*, in "Between", II, 4, novembre-dicembre 2012, p. 4. Dello stesso cfr. anche *Diversamente breve. Strategie calviniane di dilatazione*, in M. Curcio, a cura di, *Le forme della brevità*, introduzione di G. M. Anselmi, L. Tassoni, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 187-98).

fedeltà il testo di partenza: Agilulfo, nobile e ligio cavaliere di Carlo Magno, non esiste ma ha la coscienza di esserci, ovvero è solo un'armatura vuota tenuta in piedi da una volontà tutta cavalleresca. Durante una marcia dell'esercito dell'imperatore, il cavaliere inesistente si vede affidato per scudiero Gurdulù, un uomo che invece esiste, «c'è, ma non sa di esserci»[183]. Una notte Agilulfo conosce Rambaldo, un giovane cavaliere che lotta al fianco dei paladini al solo scopo di vendicare la morte del padre. Rambaldo si innamora di Bradamante, che tuttavia ama Agilulfo, "incarnazione" dell'ideale del perfetto cavaliere. Geloso della fredda perfezione del cavaliere inesistente, il paladino Torrismondo entra in scena per mettere in dubbio la legittimità della sua investitura a cavaliere: Sofronia, la principessa che Agilulfo avrebbe salvato dai briganti, sarebbe in realtà solo una serva dei cavalieri del Valhalla. Un'accusa grave, per cui Agilulfo è costretto a partire, accompagnato dallo scudiero, alla ricerca di Sofronia, la sola in grado di garantire la validità della sua investitura. Lo seguono Bradamante e Rambaldo. Anche Torrismondo lascia l'accampamento per trovare i cavalieri del Valhalla che l'hanno cresciuto. Agilulfo trova Sofronia in Marocco nel palazzo del sultano: la salva di nuovo e la porta con sé per condurla da Carlo Magno, nascondendola per il momento in una grotta. Qui gli è sottratta da Torrismondo, che si innamora di lei. Non potendo più dimostrare la legittimità della sua investitura, Agilulfo cessa di esistere. Bradamante, disperata, si ritira in un convento, da cui infine viene portata via da Rambaldo. Il quale, rivestitosi dell'armatura bianca del cavaliere inesistente, riesce a conquistarne l'amore. La trasformazione dei cavalieri del Graal del romanzo in cavalieri del Valhalla non è la sola variante introdotta da Zac. Nel film infatti un cavaliere alemanno ha il volto di Adolf Hitler; durante la marcia l'imperatore Carlo Magno canta *La Marseillaise*; nelle tende dell'accampamento, da cui svettano antenne televisive, i paladini seguono le trasmissioni della RAI; una notte un paladino di guardia viene sorpreso da Agilulfo a leggere *Playsir*; i Saraceni parlano con accento partenopeo; l'*argalif*, in una scena, fa appello alla Convenzione interna-

183. Nel film Gurdulù è una figura animata, il che permette al regista «una corretta differenziazione rispetto agli altri personaggi umani e consente [...] la piena realizzazione della tensione metamorfica, affidando al cartone animato la concretizzazione visiva delle nuove forme assunte, non ammissibile sul piano della recitazione umana e solo evocabile su quello della parola scritta». Agilulfo è invece un automa: «Nulla avrebbe impedito al regista di adoperare all'interno dell'armatura del cavaliere un attore in carne ed ossa di cui nascondere il viso. Tuttavia Zac [...] si riserva [...] anche la completa gestione del personaggio-armatura tramite il ricorso all'*animazione a passo uno*», tecnica che gli «permette di concepire e realizzare le scene apparentemente recitate senza bisogno di intermediari umani: con risorse interamente registiche, insomma» (Argiolas, *Animazione e avventura*, cit., p. 10).

zionale di Losanna; riferimenti al nazismo tornano in altre scene: in particolare la svastica appare sul cappello di uno degli orsi che attaccano il castello della vedova Priscilla, come pure su uno degli elmi dei cavalieri del Valhalla; al termine del film la colonna sonora accenna al *Va', pensiero*, il famosissimo coro del *Nabucco* di Giuseppe Verdi. Scrive Pier Paolo Argiolas:

L'adattamento di Zac possiede la medesima *vérve* del testo calviniano e cavalca la vicenda con lo stesso trotto e tratto ironico, parodico e leggero. L'adattatore non infrange fabula e intreccio, non altera (ma iper-semantizza [...]) il sistema dei personaggi, non modifica i messaggi del testo, mantiene (e varia) una serie di vistosi e buffi anacronismi, conserva l'abbassamento parodico e la connessa quotidianizzazione del medioevo, già di Calvino; riproduce, in sintesi, la fiaba cavalleresca, certamente *sui generis*, nella sua più immediata manifestazione lineare[184].

C'è anche suor Teodora, il narratore all'apparenza eterodiegetico che nel corso del romanzo scopriamo invece omodiegetico: è la stessa Bradamante infatti, ritiratasi in convento, a scrivere le vicende, assumendo il ruolo di "copertura" del narratore empirico. Pino Zac risponde alla rappresentazione dei «due livelli di realtà simulati nel testo» (il referenziale del narratore e il fantastico del narrato) anteponendo la vicenda della monaca narratrice alla narrazione vera e propria, «costruendo per lei», dunque, «lo spazio di una cornice metanarrativa contraddistinta anche simbolicamente dalla dimensione cromatica del bianco e nero, poi abbandonata all'inizio della narrazione vera e propria e sostituita da un universo medievale fantastico e multicolore, in grado di restituire al contempo vita a un'esistenza sbiadita e l'agognato colore al pubblico impaziente»[185].

La traduzione artistica di Pino Zac deve parte del suo fascino alla restituzione fedele di un'atmosfera e di un messaggio, recuperati attraverso scelte connesse al pieno sfruttamento della grammatica e dei materiali dei codici adoperati. L'alto valore estetico dell'adattamento si coniuga con un altrettanto profondo sguardo critico sulle leggi interne della scrittura calviniana. Costretto ad esprimere in forme definite il non-detto dell'originale, *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac ne offre un'alternativa e per certi versi più manifesta esemplificazione, meritevole di essere adoperata da diverse categorie di fruitori come autorevole e maneggevole scandaglio interpretativo[186].

184. Ivi, p. 5.

185. Ivi, p. 6.

186. Ivi, p. 15. L'immaginario calviniano è presente in molte opere cinematografiche non direttamente riconducibili all'opera di Calvino. Ricordiamo almeno *Domani accadrà* (1988) di Daniele Luchetti, che racconta le avventure di due butteri nella Maremma di fine Ottocento:

6.5.8. RACCONTO D'INCHIESTA E SPETTACOLO FILMICO: LEONARDO SCIASCIA

Pur adottando trame tipiche del romanzo poliziesco, la narrativa dello scrittore siciliano Leonardo Sciascia non può essere circoscritta ai canoni della *detective story*. La sua investigazione razionale e laica, le sue ricostruzioni tra storia e attualità muovono da un lato a indagare le oscure connessioni tra potere politico e realtà mafiosa, dall'altro a fare della Sicilia una metafora dell'uomo contemporaneo. La scrittura, che approda a un pessimismo privo di illusioni, è animata da una retorica razionale che àncora l'indagine al romanzo di idee della vitale tradizione illuministica come pure alle pagine della manzoniana *Colonna infame*.

Nell'impegno civile di Sciascia il cinema di denuncia politica trova legittimazione e linfa vitale. Nel 1967 il regista Elio Petri si ispira liberamente al romanzo scritto l'anno precedente *A ciascuno il suo*, che narra di un delitto avvenuto nella calda estate siciliana del 1964 in un piccolo paese dell'entroterra. La vittima è un dongiovanni della zona, e come delitto passionale la polizia liquida l'intera vicenda; il professor Paolo Laurana tuttavia (interpretato da Gian Maria Volonté, attore "impegnato" e più volte interprete in film tratti da Sciascia) incomincia a indagare fino a scoprire lo zampino della mafia, che lo elimina. «Vedendo il film di Petri», ha osservato Moravia, «non dovrebbe esservi un solo spettatore in Italia che non senta che la vicenda lo riguarda immediatamente, come cittadino». Ma se lo scopo dello scrittore è stato quello di far provare «il sentimento piuttosto misterioso e per niente ovvio dell'angoscia civica», quello del film, per Moravia, è tutt'altro: tanto che la pellicola, a suo giudizio, finisce per partecipare a quell'«aura del disimpegno» diffusa in quegli anni «nel cinema e fuori del cinema». In un film di denuncia il protagonista dovrebbe essere caratterizzato «in maniera eloquente ed esemplare»:

Ora invece questo Paolo Laurana pare agire in proprio per motivazioni psicologiche tutte sue; e piuttosto che vittima della società, sembra essere vittima di se stesso. Così appunto, pur concedendo che il donchisciottismo del protagonista ispira simpatia e

«La presenza di Italo Calvino è preponderante a vari livelli, dall'onomastica a situazioni adattate da *Il barone rampante*, temi cari allo stesso autore, quali l'educazione e l'utopia, fino ad adottare la poetica del tardo Calvino ad un livello più profondo, cioè la messa in scena di una molteplicità di storie soltanto cominciate all'interno di una stessa cornice, secondo una struttura che rimanda all'iper-romanzo dello stesso Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*» (così S. Testa, *«Avventura scritta per gioco». La presenza di Italo Calvino nella sceneggiatura di "Domani accadrà" di Daniele Luchetti*, in "La Libellula", IV, 4, dicembre 2012, p. 14).

compassione, *A ciascuno il suo* risulta non tanto la descrizione della società ingiusta quanto la storia un poco gialla di una fatale e oscura imprudenza[187].

L'incontro tra Sciascia e Petri è indubbiamente felice; tuttavia Moravia, con le sue osservazioni, ha colto un nodo cruciale degli adattamenti dallo scrittore siciliano: il rischio di far prevalere, sulle intenzioni della pagina, le esigenze dello spettacolo cinematografico, di tradire dunque il romanzo-inchiesta non tanto nella lettera quanto nell'effettiva efficacia della denuncia civile. Ha osservato Gian Luigi Rondi:

Nella riproduzione fedele del romanzo [...] ci sono delle concessioni un po' troppo facili: il tradimento, infatti, che alla fine conduce a morte violenta l'intellettuale troppo desideroso di far giustizia, lasciando i suoi assassini impuniti, nel testo di Sciascia era circondato da più interrogativi sospesi, avvolto com'era in un'aura letteraria di detto e non detto che, bene o male, provocava una certa suggestione. Qui, invece, si è voluto chiarire tutto, e quasi in modo hollywoodiano, portando i gesti di ognuno fino alle loro estreme conseguenze. Con risultati troppo immediati e sospetti; anche se di indubbia spettacolarità[188].

Lo sguardo di Sciascia insomma, rivolto al passato o al presente della Sicilia, resta sempre «fermo e tagliente»; i registi si imbattono invece nel rischio di raccontare facendo ricorso «al filtro dell'idillio o della commemorazione spesso elegiaca»:

Se lo scrittore, mentre sembrava declinare il "caso", ce ne offriva la lucida demistificazione, rendendoci avvertiti di ciò che sfuggiva al protagonista, Petri ci dà sostanzialmente un bel "giallo" all'italiana, costruito con solido mestiere beninteso, con accorta abile mutuazione di tecniche da "cinema-verità" [...] per mostrarci come i suoi personaggi si sentano, e siano, continuamente spiati, seguiti, pedinati. Non solo, ma sublimando il lato patetico e disarmato di Laurana [...] il regista ribalta a vuoto il discorso di Sciascia e ci offre in sostanza una storia d'amore e di morte incastonata in un racconto giallo declinato nei modi frantumati e convulsi di certo cinema europeo linguisticamente [...] spericolato[189].

187. A. Moravia, *Don Chisciotte tra le bare*, in "l'Espresso", 12 marzo 1967; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 662-3.

188. Rondi, *Prima delle "Prime"*, cit., p. 301 (la recensione apparve in "Il Tempo" del 25 febbraio 1967).

189. A. Ferrero, *Recensioni e saggi 1956-1977*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2005, *ad vocem*.

Un rischio simile corre l'anno seguente Damiano Damiani adattando *Il giorno della civetta*. Il romanzo, del 1961, trae spunto dall'omicidio del sindacalista Accursio Miraglia avvenuto a Sciacca nel 1947 ad opera della mafia. La trama delle due versioni è pressoché la stessa: Bellodi, ufficiale dei carabinieri ed ex partigiano, si trova a indagare sull'omicidio dell'impresario edile Salvatore Colasberna, ucciso per essersi rifiutato di lasciare un appalto a una ditta protetta da Cosa Nostra. La mafia vuole far passare l'assassinio per delitto d'onore, approfittando del fatto che del presunto colpevole si è persa ogni traccia. Bellodi fa di tutto per incastrare don Mariano, potente mafioso, che tuttavia sfugge al carcere grazie alle sue conoscenze politiche. L'indagine si imbatte così nel muro dell'omertà, un prezioso informatore viene ucciso e l'ufficiale Bellodi è trasferito. L'inchiesta di Sciascia, sorretta da una prosa limpida e di forte tensione morale, oscillante tra «il sarcasmo rassegnato e il moralismo illuministico», procede all'inquietante scoperta di una realtà siciliana omertosa e immobile, focalizzando lo scontro tra due visuali irriducibili. Damiani, da parte sua, realizza un film «scarno ed efficace», ma oltrepassa i limiti tracciati dallo scrittore, finendo per «nascondere le cause sociali del male dietro la figura imponente di Don Mariano Arena, il mafioso intoccabile, specie di superuomo di paese dalla morale rusticamente nietzschiana». Così l'operazione, «riuscita dal punto di vista estetico», resta «discutibile da quello etico-politico», dal momento che, alla fine, «l'indignazione trapassa in ammirazione»[190].

Nel 1971 Sciascia pubblica *Il contesto*, suscitando aspre polemiche soprattutto dei partiti politici di sinistra. Nel 1976 Francesco Rosi ne ricava il primo film sulla "strategia della tensione": *Cadaveri eccellenti* si apre con l'omicidio di alcuni importanti magistrati in un paesino immaginario ma facilmente identificabile; le indagini sono condotte dall'ispettore Rogas, che dopo aver sospettato un farmacista si accorge che tutti gli indizi lasciano pensare a un coinvolgimento delle frange dell'estrema sinistra. Nuove prove dimostrano tuttavia che dietro agli assassinii si nascondono le alte sfere dello Stato, impegnate in un disegno eversivo. L'ispettore informa della scoperta il segretario del Partito comunista, ma durante un agguato entrambi restano uccisi. Con *Il contesto* lo scrittore allargava la sua indagine sui rapporti tra criminalità mafiosa e potere politico per abbracciare con approccio metafisico la metafora del potere. Il regista preferisce riportare la vicenda a un piano realistico per cui il paese imma-

190. A. Moravia, *Il superuomo tra i fichi d'India*, in "l'Espresso", 3 marzo 1968; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 696-7 *passim*.

ginario di Sciascia diventa l'Italia di Palermo e dei suoi legami con Roma, il potere assume l'evidente volto della Democrazia cristiana, il Partito rivoluzionario dell'opera letteraria diventa il PCI. Opera sintomatica «dello stato d'animo degli Italiani di fronte al funesto sviluppo degli avvenimenti del nostro paese a partire dal fatale 1968»[191], il thriller politico sceneggiato da Tonino Guerra e Lino Iannuzzi non manca di proiettare la denuncia della *longa manus* dello Stato dietro agli attentati degli anni Settanta su una prospettiva dalle inquietudini apocalittiche. Ci riesce recuperando ora l'estetica dell'espressionismo tedesco, ora un'eredità figurativa squisitamente barocca, concentrata nei cadaveri della cripta del convento dei Cappuccini di Palermo su cui scorrono i titoli di testa.

Lo stesso anno Sciascia torna al grande schermo con l'adattamento del romanzo *Todo Modo* (1974) a opera di Elio Petri. Il romanzo ha per protagonista un innominato pittore alla ricerca di solitudine nell'Eremo di Zafer, che scopre essere un hotel gestito dall'ambiguo don Gaetano, luogo di incontro per riti spirituali di ministri, politici, direttori di banca. Durante un rito l'ex senatore Michelozzi viene assassinato. Le indagini del procuratore Scalambri escludono dai sospettati il solo don Gaetano, e il pittore, dopo aver ridisegnato l'accaduto, giunge a individuare il colpevole. Il giorno seguente il gestore dell'eremo viene trovato morto: il pittore confessa la sua colpa, ma il procuratore, in assenza di un valido movente, non crede alle sue parole. La verità, suggerisce Sciascia chiudendo il romanzo con una pagina tratta da *I sotterranei del Vaticano* di André Gide, è sotto gli occhi di tutti, e proprio per questo nessuno la vede. Ancora una volta il film procede a dare un volto ben riconoscibile a fatti e personaggi, accentuando il violento attacco dello scrittore alla politica dei cattolici: il personaggio del presidente, interpretato da Gian Maria Volonté, ricalca nella fisicità e nel comportamento la figura di Aldo Moro, che al tempo era al governo; dietro i notabili ospiti di don Gaetano si riconoscono gli appartenenti alle varie correnti della Democrazia cristiana, allora impegnata nel compromesso storico col PCI.

Con toni cupi e al contempo da farsa, grottesco ed espressionista, il pamphlet fantapolitico di Petri è un «film-summa in cui il cineasta esprime il proprio odio e il proprio disgusto» nei confronti della classe dirigente italiana, un «film metaforico che mette in scena l'autodistruzione della Democrazia Cristiana in una sorta di cerimonia estrema in cui i colpevoli si riuniscono per ce-

191. Id., *Sua eccellenza fa il cadavere*, in "l'Espresso", 29 febbraio 1978; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 1168.

lebrare il proprio potere e il proprio annientamento»[192]. Ha commentato il regista:

L'interesse del libro consiste nel fatto di mettere in una situazione sado-masochista un gruppo di notabili democristiani nel momento in cui risulta chiaro che quella classe dirigente cattolica è destinata a naufragare, a colare a picco, a scomparire. Al posto del pittore immaginato da Sciascia io ho messo un personaggio che è una specie di Tartuffe, un democristiano che somiglia ai tanti ministri che ci governano da trent'anni: mezzo omosessuale e mezzo impotente, soprattutto politicamente impotente. La sua perversione consiste nel fatto di opporsi a qualsiasi cambiamento. [...] La sceneggiatura si basa esclusivamente su un principio teatrale, su una scansione regolata dalle diverse posizioni fisiche e dalle meditazioni successive. Sant'Ignazio suddivide i propri esercizi spirituali in circoli rigidi, esattamente come de Sade[193].

Sciascia ha definito quello di Petri un «film pasoliniano, nel senso che il processo che Pasolini voleva e non poté intentare alla classe dirigente democristiana» è stato realizzato da Elio Petri. «Ed è un processo che suona come un'esecuzione»[194].

Il romanzo *Porte aperte*, del 1987, si basa su «un episodio accaduto a Palermo» che Sciascia ha trattato «con molta libertà. C'è un magistrato che, chiamato a giudicare su un delitto, si rifiuta di infliggere la pena di morte»[195]. Lo scrittore allude al triplice delitto, avvenuto durante il regime, di un uomo che uccide la moglie, l'avvocato Giuseppe Bruno, presidente dell'Unione provinciale fascista dei professionisti e degli artisti, e il ragionier Antonino Speciale. La vicenda è ambientata a Palermo nel 1937; l'assassino è reo confesso e ha agito con premeditazione: il regime fa pressione perché l'imputato sia condannato a morte. Il protagonista, "piccolo giudice" *a latere*, è contrario alla pena capitale e grazie al sostegno di un giurato popolare (Consolo, un agricoltore bibliofilo) riesce a ottenere una semplice condanna all'ergastolo. Tuttavia la Corte d'assise d'appello decreta la pena capitale per l'imputato, e il giudice vede la sua carriera compromessa per sempre. Il titolo di questo romanzo giallo-filosofico allude ironicamente a un detto popolare: "durante il fascismo si poteva dormire con le porte aperte". Sciascia adotta una struttura dialogica, privilegiando temi quali i rapporti fra magistratura e potere e il senso della storia dei

192. J. A. Gili, *Todo Modo*, in *Enciclopedia del Cinema. Dizionario critico dei Film*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, p. 695.

193. Cit. ivi, pp. 695-6.

194. Cit. ivi, p. 696.

195. L. Sciascia, *Opere*, a cura di C. Ambroise, vol. III, Bompiani, Milano 2004, p. XLII.

popoli. Nel 1990 Gianni Amelio dirige il film omonimo, sceneggiato da Vincenzo Cerami e Alessandro Sermoneta, con Gian Maria Volonté nel ruolo del protagonista, e realizza un'opera più vicina «a un testamento morale e culturale di Sciascia che al romanzo preso in sé»[196]. Se nelle precedenti trasposizioni da Sciascia «l'insofferenza dello scrittore siciliano verso le più diverse macchine del potere, e verso la loro "mafiosa" impenetrabilità» si è «come capovolta, diventando essa stessa micro-macchina di potere, o almeno strumento di (troppo facile) consenso generalizzato»[197], con *Porte aperte* di Amelio – anche in virtù di infedeltà che corrispondono a quelle di «una bella traduzione»[198] – la stessa insofferenza e la passione civile di Sciascia trovano una soluzione efficace che non banalizza il testo, né lo riconduce a un'ottica moralistica. I temi centrali del romanzo sono inseriti in un «magma composito di elementi appartenenti al costume e alla cultura della Sicilia» che si «incarnano» in personaggi nuovi. Osserva Nuvoli:

Inoltre, per meglio tradurre le metalessi, i monologhi interiori e i soliloqui in cui vengono trattati i problemi della legge e della giustizia, viene aumentato il numero dei dialoghi e quello degli interlocutori del «piccolo giudice»: o meglio dei suoi superiori che rendono esplicite le logiche di potere e di amministrazione della legge, nel romanzo appena accennate o sottintese. [...] In posizione «forte» viene spostato il colloquio fra il protagonista e Consolo, su cui Amelio chiude il film.

Lasciando le parole finali all'agricoltore Consolo, gli sceneggiatori «aggiungono quello che nel testo non è presente, ma ha informato l'azione e la scrittura di Sciascia»[199]:

Quando si sradica una vite, adulta, forte, qualche pezzetto di radice rimane sempre sotto terra. Passa il tempo e se ne perde anche la memoria: e, all'improvviso, vedete che è nata un'altra vite. Io ho fiducia, signor giudice. Nonostante tutto, ho fiducia.

Dopo aver diretto nel 1991 con ritmo televisivo l'adattamento dell'ultimo racconto dello scrittore, il giallo *Una storia semplice* (con una delle ultime appari-

196. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 263.

197. Così R. Escobar in una recensione apparsa in "Il Sole 24 Ore" del 5 giugno 1990 e citata in S. Landi, C. Ambroise, *Cinema e letteratura: Leonardo Sciascia*, Cinemazero, Pordenone 1995, p. 152.

198. I. Bignardi, *Il giudice Volonté. Con Sciascia nella Sicilia del fascismo*, in "la Repubblica", 30 marzo 1990.

199. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., pp. 262-3 *passim*.

zioni dell'attore Volonté), Emidio Greco torna a filmare Sciascia all'inizio del terzo millennio rivolgendosi a un romanzo storico del 1963: *Il consiglio d'Egitto* (2002) è ambientato, come l'opera letteraria, nel 1792 e narra le vicende dell'abate e falsario Giuseppe Vella, autore di clamorose falsificazioni sulla storia della Sicilia musulmana. Abbandonati i temi civili dei romanzi d'inchiesta, Sciascia, e con lui il regista, non smettono di riflettere sulle logiche del potere, che attraverso la mistificazione e la sostituzione del vero col falso è in grado di imporre la menzogna come realtà e come storia[200].

6.6
I libri al cinema

Non pochi cataloghi rendono conto dell'ingente numero di racconti e romanzi di scrittori italiani adattati per il grande schermo. Basti sfogliare alcune delle oltre mille pagine del *Complete Index to Literary Sources in Films* curato da Alan Globe per accorgersi, anche approssimativamente, dell'entità del prestito della letteratura italiana al cinema[201]. Essa continua, insomma, a porsi come punto di riferimento fondamentale per il cinematografo.

Registi di più generazioni si ispirano o rivisitano, quando non riscrivono o reinterpretano con la macchina da presa, un racconto o un romanzo, riuscendo a mantenere la propria identità autoriale senza tradire lo spirito profondo del testo originario: si continua ad attingere a testi antichi e recenti e, negli ultimi esempi, si può registrare l'incontro tra giovani scrittori e registi esordienti e una maggiore richiesta di partecipazione degli scrittori anche sul piano delle sceneggiature[202].

È certo con arbitrarietà che il nostro "canone" di storia cinematografica della letteratura italiana termina con Sciascia, il quale del resto è l'ultimo grande scrittore la cui opera abbia avuto una sistematica trasposizione filmica.

Numerosissimi sono stati gli adattamenti da Vitaliano Brancati: dalla novella *Il vecchio con gli stivali* Luigi Zampa ha tratto, su sceneggiatura dello

200. Cfr. L. Tornabuoni, *Il Consiglio d'Egitto*, in "La Stampa", 7 marzo 2002. Nel 2000 Salvo Cuccia ha realizzato un documentario sullo scrittore siciliano: *Ce ne ricorderemo, di questo pianeta*, che ripercorre i luoghi della vita di Sciascia attraverso i suoi ricordi e i suoi scritti.

201. A. Globe (ed.), *The Complete Index to Literary Sources in Films*, Bowker Saur, London-Melbourne-Munich-New Providence (NJ) 1999.

202. G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. II, *Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2010[4], pp. 413-4.

stesso scrittore, *Anni difficili* (1948), primo episodio di una trilogia ideata e sceneggiata da Brancati (*Anni facili*, 1953, e *L'arte di arrangiarsi*, 1954, gli altri due episodi, sempre diretti da Zampa); liberamente tratto da *Il bell'Antonio* (1949) è l'omonimo film di Mario Bolognini del 1960; dal *Don Giovanni in Sicilia* (1941) ha tratto un film omonimo ancora Lattuada (1967); da *Paolo il caldo* (1953) è tratto il film omonimo di Marco Vicario (1973) (ne esiste anche una parodia cinematografica: *Paolo il freddo*, del 1974, diretto da Ciccio Ingrassia e interpretato da Franco Franchi). Riccardo Bacchelli, lo scrittore bolognese che ha recuperato forme e generi del grande romanzo ottocentesco, è autore della trilogia *Il mulino del Po* (vol. I, *Dio ti salvi*, 1938; vol. II, *La miseria viene in barca*, 1939; vol. III, *Mondo vecchio sempre nuovo*, 1940), che narra le vicende di tre generazioni di una famiglia emiliana di mugnai, dalla spedizione napoleonica in Russia (1812) alla battaglia di Vittorio Veneto (1918), con un ampio sguardo storiografico non privo degli influssi dello storicismo crociano, visibile nella prospettiva di un narratore onnisciente ma scetticamente distaccato. Nel 1949 Alberto Lattuada ne ricava un film neorealista: *Il mulino del Po*, che adatta il terzo volume (mentre al primo si ispirerà lo sceneggiato televisivo di Sandro Bolchi del 1963). Nel 1960 Lattuada adatta il romanzo epistolare di Guido Piovene *Lettere di una novizia* (1941). Dall'unico romanzo di Umberto Saba, *Ernesto* (incompiuto e pubblicato solo nel 1975) nel 1978 Salvatore Samperi ricava un film dallo stesso titolo. Dal romanzo di Elio Vittorini *Il garofano rosso* (uscito a puntate su "Solaria" nel 1933, poi in volume nel 1948), Luigi Facci ha tratto un film (1976) «molto diverso dal romanzo», ma «al tempo stesso fedele alle intenzioni e ai ripensamenti» dello scrittore[203]. Ennio Flaiano, che ultimi importanti studi[204] hanno giustamente restituito al nostro canone letterario, oltre ad aver scritto sceneggiature diventate grandi film (pensiamo solo ai capolavori di Fellini *La dolce vita*, *8½*, *Giulietta degli spiriti*), ha contribuito al cinema fornendo con le sue opere materiale per vari adattamenti: *La cagna* (1972) di Marco Ferreri e *Tempo di uccidere* (1990) di Giuliano Montaldo sono gli esempi più significativi. Numerosi i film tratti da Pietro Chiara: *Venga a prendere il caffè da noi* (1970) di Alberto Lattuada è tratto da *La spartizione* (1964); da *I giovedì della signora Giulia* (1970) è tratto lo sceneggiato omonimo di Paolo Nuzzi e Massimo Scaglione (1970); da *Il piatto piange* (1962) l'omonimo film di Paolo Nuzzi

203. A. Moravia, *Quel garofano sono io*, in "l'Espresso", 19 aprile 1976; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., p. 1076.

204. Penso soprattutto a G. Ruozzi, *Ennio Flaiano, una verità personale*, Carocci, Roma 2002.

(1974); da *Il balordo* (1967) lo sceneggiato televisivo omonimo di Pino Passalacqua (1978); da *La stanza del vescovo* (1976) l'omonimo film di Dino Risi (1977); da *Il cappotto di astrakan* (1978) l'omonima commedia all'italiana di Marco Vicario (1980); da *Una spina nel cuore* (1979) l'omonimo film di Lattuada (1986); da *Il pretore di Cuvio* (1973) *Il pretore* (2014) di Giulio Base. Non meno fortunato è stato Dino Buzzati, dalla cui opera sono stati tratti: *Un amore* (1965) di Gianni Vernuccio (dal romanzo omonimo del 1959), *Il fischio al naso* (1967) di e con Ugo Tognazzi (dal racconto *Sette piani*), *Il deserto dei Tartari* (1976) di Valerio Zurlini (dal romanzo omonimo del 1940), *Il segreto del bosco vecchio* (1993) di Ermanno Olmi (dal romanzo omonimo del 1935), *Barnabo delle montagne* (1994) di Mario Brenta (dal romanzo omonimo del 1933). Giuseppe Berto, soggettista e sceneggiatore cinematografico, è anche e soprattutto autore di romanzi il cui successo è stato garantito dai lettori come dagli spettatori; sono sei le sue opere diventate film: *Il cielo è rosso* (1950) di Claudio Gora, *Il brigante* (1961) di Renato Castellani, *Anonimo veneziano* (1970) di Enrico Maria Salerno, *La cosa buffa* (1972) di Aldo Lado, *Oh, Serafina* (1976) di Alberto Lattuada, *Il male oscuro* (1990) di Mario Monicelli[205]. Altrettanti i film tratti dai romanzi di Dacia Maraini tra il 1968 e il 1990: *L'età del malessere* (1968) di Giuliano Biagetti, *Certo, certissimo, anzi... probabile* (1969) di Marcello Fondato (dal racconto *Diario di una telefonista* tratto dalla raccolta *Mio marito*), *Teresa la ladra* (1973) di Carlo Di Palma (da *Memorie di una ladra*), *Io sono mia* (1975) di Sofia Scandurra (da *Donna in guerra*), *Storia di Piera* (1980) di Marco Ferreri e *Marianna Ucrìa* (1997) di Roberto Faenza[206]. Alberto Bevilacqua ha diretto film tratti dai suoi romanzi: *La califfa* (1964; 1970), *Questa specie d'amore* (1966; 1972), *La donna delle meraviglie* (1984; 1985), *Gialloparma* (1997; 1999). E ancora: film sono stati tratti da Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi, del 1979, dal romanzo omonimo del 1945), Elsa Morante (*L'isola di Arturo* di Damiano Damiani, del 1962, dal romanzo omonimo vincitore del Premio Strega nel 1957), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Il Gattopardo* di Luchino Visconti, del 1963, dal romanzo omonimo e postumo del 1958), Primo Levi (*La tregua* di Francesco Rosi, del 1997, dal romanzo omonimo del 1963), Beppe Fenoglio (*Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, del 2000, dal romanzo

205. Cfr. C. Villa, *Uno scrittore al cinema: Giuseppe Berto*, in M. Lamberti, F. Bizzoni (eds.), ,*Italia y la generación 1900-1910*, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2009, pp. 360-9.

206. Cfr. Nuvoli, *Storie ricreate*, cit., p. 89 (pp. 265-72 per un'analisi del film di Faenza del 1990).

omonimo e postumo del 1968), Alberto Arbasino (*La bella di Lodi* di Mario Missiroli, del 1963, adatta *Il Mondo*, del 1960), Gesualdo Bufalino (*Diceria dell'untore* di Beppe Cino, del 1990, adatta il romanzo omonimo del 1981), Stefano Benni (che dirige nel 1989, con Umberto Angelucci, *Musica per vecchi animali*, dal romanzo *Comici spaventati guerrieri* del 1986), Umberto Eco (il suo best-seller del 1980 *Il nome della rosa* è diventato nel 1986 un film di Jean-Jacques Annaud dallo stesso titolo). Infine, tra i più recenti, ricordiamo i film tratti da Ermanno Cavazzoni (*La voce della luna* di Federico Fellini, del 1990, da *Il poema dei lunatici* del 1987), Antonio Tabucchi (*Sostiene Pereira* di Roberto Faenza, del 1995, dal romanzo omonimo apparso l'anno precedente), Alessandro Baricco (*La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore, del 1998, dal monologo teatrale *Novecento* del 1994)[207], Niccolò Ammaniti (*Io non ho paura* di Gabriele Salvatores, del 2003, dal romanzo omonimo del 2001), Roberto Saviano (*Gomorra* di Matteo Garrone, del 2008, dal romanzo omonimo del 2006).

Dei romanzi di grande successo, entrati a far parte del canone letterario e diventati altrettanti importanti film, ne approfondiamo tre fra i più significativi.

6.6.1. *IL GATTOPARDO*

Il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa esce postumo nel 1958 e ottiene un immediato successo di pubblico. Alla sua pubblicazione si riaccende il dibattito sul romanzo: *Il Gattopardo* si caratterizza in effetti per un impianto tutto ottocentesco che supera il neorealismo ma rifiuta al contempo ogni sperimentalismo linguistico e strutturale; si riapre anche la disputa sul Risorgimento italiano, mancato e incompiuto. Lampedusa riflette sulla "mentalità" siciliana, sulla «forza dei gesti simbolici, degli archetipi della giovinezza, della trasformazione dell'uomo e della morte»[208].

Per Luchino Visconti è l'occasione per riprendere il discorso avviato con *Senso* e ripensarlo in una prospettiva storica più ampia. La sceneggiatura del *Gat-*

207. Il regista – ha osservato Manzoli (*Cinema e letteratura*, cit., p. 84) analizzando il rapporto tra *Novecento* e *La leggenda del pianista sull'oceano* – «prende le scarne ma suggestive pagine di Baricco e lega gli avvenimenti che esse raccontano con una cornice, quindi li narra dilatandone i tempi all'infinito ma con il progetto di rimanere loro comunque fedele, nella convinzione che proprio quei tempi sospesi servano a rendere al meglio la dimensione epica alla quale il testo chiaramente aspira».

208. G. Iacoli, *Le nuove generazioni narrative*, in Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 2*, cit., p. 221.

topardo lascia inalterata la struttura narrativa del romanzo, ma ne modifica alcune situazioni drammatiche e il carattere dei personaggi; soprattutto dilata l'episodio del ballo in casa Ponteleone, che giunge a occupare un terzo dell'opera e concentra nel finale la prospettiva simbolica e metaforica del film[209]. «Né Verga, né Pirandello, né De Roberto», secondo il regista, «avevano detto tutto del dramma risorgimentale italiano rivissuto da quell'angolo visuale determinante che è costituito dalla grande, complessa, affascinante realtà siciliana». A completare il discorso era giunto Tomasi di Lampedusa, in cui Visconti trova affinità con la storiografia democratica e marxista (Gobetti, Salvemini, Gramsci) da cui prende le mosse per il suo adattamento, «sollecitato al tempo stesso da pure emozioni poetiche (i caratteri, il paesaggio, il conflitto tra il vecchio e il nuovo, la scoperta dell'isola misteriosa, i legami sottili tra la Chiesa e il mondo feudale, la straordinaria statura umana del principe, l'esosità dei nuovi ricchi, mescolata all'interesse politico, la bellezza di Angelica, la doppiezza di Tancredi) e da una precisa spinta di natura critico-ideologica» non certo nuova nei suoi lavori[210]. Già nel 1941, inoltre, il regista ha affidato a un articolo la sua esigenza di andare contro il gusto diffuso «del piccolo intrigo, del retorico melodramma», indicando come cosa «naturale, per chi crede sinceramente nel cinematografo, di volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarli la fonte di più vera ispirazione»[211].

La pellicola del 1963, «convincente esempio di complicità ideale e di fedeltà al mondo del romanzo ispiratore, ma da una prospettiva che ne costituisce, nel contempo, il punto di convergenza e insieme di autonomia»[212], è in grado di inquadrare il romanzo in un numero limitato di scene «estremamente evo-

209. Cfr. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 423. Sul ballo in casa Ponteleone ha dichiarato lo stesso regista in un'intervista rilasciata ad Antonello Trombadori (in S. Cecchi D'Amico, a cura di, *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1963; poi in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., pp. 433-4): «Io ho sentito che tutto ciò che nel romanzo si sviluppa oltre il nesso 1861-62 potevo anticiparlo e bloccarlo grazie al linguaggio del cinema, esattamente in quell'arco di tempo, ricorrendo naturalmente a una forzatura espressiva, a una dilatazione iperbolica dei tempi del ballo, in casa Ponteleone; non tanto nel senso di una loro modificazione rispetto al testo scritto, quanto nel senso della sottolineatura di tutto ciò che quelle mirabili pagine contengono di simbolico e di riassuntivo dei diversi conflitti, dei diversi valori e delle diverse prospettive possibili della vicenda narrata».

210. Così Visconti nell'intervista citata; in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 434.

211. L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, cit. in Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 92.

212. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 184. «*Il Gattopardo*», osserva Attolini (ivi, p. 185), «accentua, rispetto alla fonte letteraria, la caratteristica dialettica interna alla sua poetica, che alterna alla partecipe descrizione di un mondo e dei suoi ideali un giudizio che non sapremmo altrimenti definire se non critico».

cative e rappresentative. L'arrivo dei garibaldini, la vita familiare e "privata" del principe, alcuni incontri, quasi di raccordo, che servono a chiarire la prospettiva ideologica del film, quindi la magnificente e interminabile scena del ballo finale»[213]. Ma *Il Gattopardo* di Visconti è anche un ottimo esempio di come il cinema possa svolgere una sorta di funzione di critica letteraria. Il regista, in effetti, scopre per primo nel romanzo la volontà di Lampedusa di conciliare verismo verghiano e memoria proustiana:

Qualcuno ha anche scritto [...] che del *Gattopardo* mi avrebbe affascinato soprattutto il momento della "memoria" e della "premonizione", dello struggente rifugiarsi nel passato e dei presentimenti oscuri, inconfessati, irrazionali d'una catastrofe non bene identificata; e che pertanto mi sarei mosso in una chiave più vicina a quella di Marcel Proust che a quella, poniamo, di Giovanni Verga. Se una tale contrapposizione mira a collocare Proust tra i romanzieri negatori del rapporto tra vita interiore e vita sociale, e Verga tra quelli che ridurrebbero tutto alla sola dimensione dei fatti positivi, rifiuto anche questa alternativa come falsa e deformante. Se invece qualcuno dicesse che in Lampedusa i modi particolari di affrontare i temi della vita sociale e dell'esistenza che furono del realismo verghiano e della "memoria" di Proust trovano un loro punto di incontro e di sutura, mi dichiarerei d'accordo con lui. È sotto questa suggestione che ho riletto il romanzo mille volte, e che ho realizzato il film. Sarebbe la mia ambizione più sentita quella di aver fatto ricordare in Tancredi e Angelica la notte del ballo in casa Ponteleone, Odette e Swann, e in don Calogero Sedara nei suoi rapporti coi suoi cittadini e nella notte del Plebiscito, Mastro don Gesualdo. E in tutta la pesante coltre funebre che grava sui personaggi del film, sin da quando la lapide del "Se vogliamo che tutto rimanga così com'è bisogna che tutto cambi" è stata dettata, lo stesso senso di morte e di amore-odio verso un mondo destinato a perire tra splendori abbaglianti che Lampedusa ha certo assimilato, sia dalla immortale intuizione verghiana del fato dei siciliani, sia dalle luci e dalle ombre della *Recherche du temps perdu*[214].

6.6.2. *IL DESERTO DEI TARTARI*

Trasposizione in un «mondo militare fantastico» di una «monotona routine redazionale notturna»[215], *Il deserto dei Tartari* (1940) è il romanzo che consacra

213. Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., p. 72.

214. Così ancora Visconti nell'intervista rilasciata a Trombadori, citata da Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., pp. 440-1. Per una dettagliata analisi del film di Visconti e della sua ricezione cfr. ora A. Anile, G. M. Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di «destra» in un successo di «sinistra»*, Feltrinelli, Milano 2014.

215. Così Buzzati in un'intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni nel 1965, cit. in G. Tellini, L. Caretti, *Testi del Novecento letterario italiano*, Mursia, Milano 1990, p. 897.

definitivamente Dino Buzzati tra i grandi scrittori del Novecento italiano. Il film omonimo di Valerio Zurlini, del 1976, ne segue con sostanziale fedeltà la vicenda narrativa, introducendo varianti spesso significative. I tratti di alcuni personaggi ad esempio (i cui nomi vengono talvolta modificati) risultano leggermente accentuati rispetto alla vaghezza del romanzo, e in diverse scene il protagonista tenente Giovanni Drogo è assente, così che si perde la scorrevolezza e limpidezza della trama fornita dal punto di vista unico. Per tutto lo svolgimento del film resta centrale la Fortezza Bastiano (Bastiani nel romanzo), ultimo avamposto che domina la desolata pianura nominata "deserto dei Tartari", il cui isolamento fisico ed esistenziale sottolinea l'idea di una frontiera morta e di un tempo che scorre inutile in attesa di un nemico assente. Ad esprimere una corale immobilità in cui le vicende umane si annullano nella contemplazione dell'arida vastità contribuiscono ambienti e scenografie, nell'alternanza di esterni assolati e interni tenebrosi. La differenza narrativa più evidente è nel finale del film: il tenente Drogo muore (o forse si addormenta in preda alla febbre) nella disperazione e nel rimpianto sulla carrozza che lo allontana dalla fortezza, verso la quale stanno galoppando, finalmente, i temuti Tartari. Nel romanzo, invece, Drogo, altrettanto amareggiato, osserva il passaggio sulla strada dei rinforzi diretti alla fortezza in direzione opposta; giunta la sera pernotta in una locanda, dove trascorre le ultime ore di vita diventando sempre più consapevole che l'attesa battaglia lo aspetta, ben più minacciosa, nel compito di affrontare la morte senza paura. Finalmente, la sua storia trova un senso ultraterreno, che gli consente di riappacificarsi col passato. Trascendendo la finzione, l'opera di Zurlini diventa invece metafora kafkiana della vita, dell'ineluttabile attesa della morte e dell'impossibilità di opporvisi. «Parabola austera sull'incespicante conoscenza dell'uomo nei confronti del suo destino, il film», è stato osservato, «ondeggia tra un raffinato stoicismo del nulla, desolato anche se non lacrimevole, e l'implicito sospiro di una rivelazione che non giunge mai»[216].

La variante di maggiore importanza resta tuttavia un'altra: Zurlini, pur riuscendo con le sue immagini a restituire con efficace intensità la scrittura metafisica di Buzzati, storicizza la narrazione, ambientandola negli anni immediatamente precedenti il crollo dell'impero austro-ungarico. E così il film, certo sensibile alle tematiche della grande cultura mitteleuropea presenti nel romanzo, è «incline a un approccio più diretto con la realtà», per cui da un lato tra-

216. U. Paleari, *Trentacinque film classici. Recensioni, tematiche, questionari per cineforum*, Effatà Editrice, Cantalupa (TO) 2007, p. 40. E si rilegga A. Moravia, *La maremma dei Tartari*, in "l'Espresso", 21 novembre 1976; poi in Id., *Cinema italiano*, cit., pp. 1100-1.

sforma il testo letterario in un «dolente apologo moralistico-esistenziale sulla condizione umana», e dall'altro offre la possibilità di una rilettura dell'originale «in chiave storicistica»[217]. In altre parole: se la prosa buzzatiana è «percorsa da una tensione che la spinge a trascendere la concretezza d'ogni riferimento per assumere una valenza espressiva ben oltre il suo "realismo"», al realismo non rinuncia il regista, costretto così a modifiche che correggono e completano il «senso originario» del testo di riferimento[218].

6.6.3. *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*

Carlo Levi, medico, pittore e scrittore, si lega con la sua opera alla narrativa della testimonianza strettamente connessa all'inchiesta sociologica. E una vera e propria indagine antropologica è il suo capolavoro *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), scritto in prima persona come memoriale del soggiorno forzato a Gagliano (Agliano nel film): un mondo sconosciuto per un intellettuale del Nord, che muove alla scoperta della cultura del Sud rurale

> con occhi e orecchi curiosi e appassionati, sempre più messi in crisi nella certezza dei loro schermi interpretativi codificati, ma via via conquistati dalla complessità antropologica di quell'estremo oltreconfine: per i gaglianesi, infatti, Cristo, simbolo di civiltà,

217. Cfr. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., p. 227.

218. Cfr. Id., *Dal romanzo al set*, cit., p. 202. E si legga su questo punto la lettura di Moravia, *La maremma dei Tartari*, cit., pp. 1102-3 *passim*: «Valerio Zurlini non ha potuto inventare la vicenda narrativa che non c'era; di fronte a questa assenza, ha lasciato cadere il crepuscolarismo gotico di Buzzati e ha ripiegato sulla vita militare e sui suoi paradossi tradizionali, nella convinzione che una descrizione quanto più possibile rigorosa avrebbe automaticamente fatto lievitare i significati. Questo è avvenuto, ma non nel senso che si aspettava il regista. Accanto alla rappresentazione lucida ed esatta della condizione militare, ciò che è venuto fuori dalla storia di Drogo non è tanto l'allusione simbolica al destino umano quanto, curiosamente, una concezione datata del militarismo. In quella guarnigione di automi in uniforme e nell'attesa imbelle dietro gli spalti della fortezza, si possono infatti ravvisare i bei caratteri principali degli eserciti tra le due guerre mondiali: la cadaverica disciplina dei fascismi e il "complesso Maginot" delle inutili fortificazioni, prima dei francesi e poi dei nazisti. [...] Fin dall'iniziale risveglio nella ricca e austera casa paterna, le circostanze di tempo e luogo ci indirizzano decisamente, quanto discretamente, al primo decennio del secolo, all'estremo confine dell'impero austroungarico [...]. La più precisa individuazione temporale, riportando il significato della lunga attesa del protagonista ad un mobile intrico di ragioni di casta e pulsioni metastoriche, amplifica il fascino e la suggestione del romanzo. Il rigido rituale militare [...] addensa ulteriori motivi intorno a quell'inerzia carica di morte suggerita dalla pagina. Risultano perciò più stridenti e assurde le regole di un cerimoniale, il cui naturale destino è nella vanificazione e nel nichilismo che colorano di sé l'esperienza di Giovanni Drogo».

non è andato oltre Eboli, lasciando la Lucania, quell'ultimo lembo di Sud, in una condizione preumana, animalesca e animistica[219].

L'adattamento del romanzo, sceneggiato da Tonino Guerra e Raffaele La Capria col regista Francesco Rosi, esce nelle sale nel 1978. Negli oltre trent'anni che separano il film dall'opera letteraria la società italiana ha subito cambiamenti profondi, e il mondo contadino cantato da Levi, così primitivo e pieno di superstizioni, sta ormai definitivamente scomparendo. Rosi avrebbe potuto aggiornare il libro ponendo a tema centrale della pellicola le trasformazioni spesso drammatiche avvenute nel paesaggio e nella mentalità lucane. Ha scelto, invece, di restare fedele al testo nella trama e nell'impianto, rischiando così di lasciar avvertire il solco profondo tracciato dal tempo:

Il film – ha osservato Francesco Bolzoni – [...] conserva un'assai debole eco di quell'applicarsi sulla "questione meridionale" delle generazioni del dopoguerra, di ciò che quell'azione e quel pensiero significarono in vitalità. E, d'altronde, neppure propone una "revisione critica" di tale ricerca, di tale impegno che, tutto sommato, avevano in sé degli equivoci se portarono a un ammodernamento del Sud ma anche a un "tradimento" rispetto a quanto di vero e di giusto era nella civiltà contadina[220].

A ogni modo, gli scarti temporali vanno piuttosto ricercati altrove, ossia nel diverso rapporto istituito dall'opera cinematografica «con la cultura di cui il libro è espressione e che consente a Rosi di superare quella barriera al di qua della quale era rimasto lo scrittore» esiliato in una terra "straniera", dove l'interesse antropologico di chi narra «si mescola al fascino che scaturisce dai suoi aspetti barbarici e magici, legati a sopravvivenze di mentalità e costumi arcaici»:

Il regista, formatosi in una diversa temperie culturale e sensibile ai risultati di esperienze che avevano allontanato nel tempo la realtà descritta da Levi, può perciò offrirci di essa una rappresentazione esente dalle venature decadentistiche indubbiamente presenti nel libro. [...] è innegabile il sapore di autenticità della rappresentazione di un mondo del quale, eliminati quegli aspetti arcaici che tanto avevano affascinato il torinese Levi, Rosi coglie la scabra presenza, intrisa di dolore e rassegnazione, di società offesa dalla storia ancora prima che dal suo essere prigioniera della propria mitologia[221].

219. R. Fiorini, *Tra racconto e meditazione. Le strade della prosa*, in G. Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana diretta da Ezio Raimondi. Il Novecento. 1. Da Pascoli a Montale*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 263.

220. Cfr. F. Bolzoni, *I film di Francesco Rosi*, Gremese, Roma 1986, pp. 116-8 *passim*.

221. Attolini, *Storia del cinema letterario*, cit., pp. 234-5.

Indice degli scrittori e delle opere letterarie

Indice dei film

Indice dei nomi